اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستان کے اثرات کا
تحقیقی وتنقیدی جائزہ

تلخیص

مقالہ برائے پی ایچ.ڈی

مقالہ نگار
شائستہ تبسم

نگراں
پروفیسر قمرالہدیٰ فریدی

شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۱۸ء

URDU KE IBTEDAI NAVELON PAR DASTAN KE ASARAT KA TAHQEEQI WO TANQEEDI JAIZA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

By

SHAISTA TABASSUM

UNDER THE SUPERVISION OF

Prof. M. QUAMRUL HOODA FARIDI

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH-202002 (INDIA)

2018

Centre of Advanced Study
Department of Urdu
Aligarh Muslim University, Aligarh

Dated: ____________

To whom It May Concern

This is to certify that this thesis entitled ***"Urdu Ke Ibtedai Navelon Par Dastan Ke Asarat Ka Tahqeeqi Wo Tanqeedi Jaiza"*** *submitted by* ***Ms. Shaista Tabassum*** *completed under my supervision is an original research work and to the best of my knowledge it has not been submitted for any other degree in this or any other University.*

It is now forwarded for the award of Ph.D. degree in Urdu Language and Literature.

Prof. M.Saghir Beg Afraheim)
Chairperson

Prof. M.Quamrul Hooda Faridi
Supervisor

پیش لفظ

قصے کہانی سے انسان کی دلچسپی فطری ہے۔مختلف زمانے میں کہانی کی مختلف شکلیں سامنے آتی رہی ہیں۔ان ہی میں سے ایک ترقی یافتہ شکل داستان ہے۔بہ قول کلیم الدین احمد ''داستان قصے کہانی کی بھاری بھرکم اور پیچیدہ شکل ہے۔''اردو میں اٹھارہویں صدی کے اواخر سے داستان نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ انیسویں صدی میں اسے مزید فروغ حاصل ہوا۔نوطرز مرصع ،عجائب القصص ، باغ و بہار، آرائشِ محفل، فسانۂ عجائب، داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال جیسی داستانیں ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں۔

تحریری شکل میں آنے سے قبل داستان گوئی کا رواج تھا۔اصلاً داستان کہنے کا ہی فن ہے۔اس لیے داستان کو زبانی بیانیہ کے اصولوں کی روشنی میں ہی پرکھا جاسکتا ہے۔

ناول تحریری بیانیہ ہے،اسی لیے اس کے اصولِ نقد داستان کے اصولِ نقد سے مختلف ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ہمارے بعض ناقدین نے جب ناول کی کسوٹی پر داستان کو پرکھنے کی کوشش کی تو انھیں مایوسی ہوئی اورانھوں نے داستان کو ''بے پر کی اڑان'' قرار دیا۔بعض لوگوں نے داستان کے مافوق الفطرت عناصر کا مذاق اڑایا۔کسی نے داستان میں بندھے کسے پلاٹ کی کمی کا شکوہ کیا۔پھر آہستہ آہستہ داستان کی شعریات کا احساس عام ہوا۔کلیم الدین احمد نے ''اردو زبان اور فنِ داستان گوئی'' لکھ کر داستان کی اہمیت واضح کی اور داستان کے فن پر روشنی ڈالی۔ان کے بعد اور بہت سے لوگوں نے داستان کے اصولوں کی روشنی میں داستان کا مطالعہ کیا۔تحقیقی نقطۂ نظر سے بھی داستان پر کئی اہم کام ہوئے جن میں گیان چند جین اور سہیل بخاری کی کتابیں قابلِ ذکر ہیں۔ان کے علاوہ وقار عظیم نے اردو کی مختلف داستانوں کا جائزہ لیا اور شمس الرحمٰن فاروقی نے داستان کی شعریات کے حوالے سے متعدد بحثیں اٹھائیں۔انھوں نے ''ساحری، شاہی،صاحب قرانی'' میں ''داستانِ امیر حمزہ'' کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ پیش کیا۔داستان کی علامتی معنویت

پر سہیل احمد کا کام بھی قابلِ ذکر ہے۔

یہ صحیح ہے کہ داستان اور ناول کا فن جداگانہ ہے لیکن اردو میں جب ناول نگاری کا آغاز ہوا تو ناول لکھنے والے وہ لوگ تھے جنھوں نے داستان گوئی کی ادبی فضا میں پرورش پائی تھی۔ حالی کی 'مجالس النساء' اور منشی کریم الدین کی 'خطِ تقدیر' وغیرہ سے قطع نظر اردو میں ناول نگاری کا باقاعدہ آغاز ڈپٹی نذیر احمد سے ہوتا ہے۔ ان کا ناول 'مراۃ العروس' ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں اصغری اور اکبری دو بہنوں کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ مراۃ العروس کے بعد 'بنات النعش'، 'توبۃ النصوح'، 'فسانۂ مبتلا'، 'ابن الوقت'، 'ایامیٰ'، 'رویائے صادقہ' وغیرہ منظر عام پر آئے۔

نذیر احمد کے معاصر ناول نگاروں میں سرشار اور شرر کا شمار ہوتا ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کا سب سے مشہور ناول 'فسانۂ آزاد' ہے۔ میاں آزاد اور خوجی اس کے بنیادی کردار ہیں، جن کے حوالے سے سرشار نے لکھنؤ کی معاشرت کی عکاسی کی ہے۔ اس کے علاوہ جامِ سرشار، سیر کہسار، خدائی فوجدار، کامنی، پی کہاں، کڑم دھڑم وغیرہ ان کے قابلِ ذکر ناول ہیں۔

سرشار کے بعد تقریباً اسی زمانے میں شرر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ انھوں نے نیم تاریخی اور نیم رومانی ناول لکھے۔ ان کی ناول نگاری کا اصل مقصد مسلمانوں کے شاندار ماضی کی یادوں کو تازہ کرنا تھا۔ یہ ۱۸۵۷ء کے بعد مسلمانوں کو احساسِ کمتری سے نکالنے کی ایک کوشش تھی۔ شرر کے ناولوں میں ملک العزیز ورجنا، حسن انجلینا، منصور موہنا، قیس و لبنیٰ، یوسف و نجمہ، فلورا فلورنڈا، مقدس نازنین، فردوسِ بریں، فلپانہ، زوالِ بغداد، عزیزِ مصر، مینا بازار، رومۃ الکبریٰ، زمیندار کی بیٹی، فتح اندلس، جویائے حق اور حسن کا ڈاکو وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

شرر کے بعد فنی لحاظ سے رسوا اور پریم چند کے ناول اردو ناول کی تاریخ میں اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ رسوا نے امراؤ جان ادا کے ذریعہ ناول کو استحکام عطا کیا۔ پریم چند نے اپنے ناولوں کے ذریعہ اردو ناول کو ہندوستانی سرزمین سے قریب کیا۔ ان کے اس عمل نے ناول کے فن کو زندگی سے مزید قریب کیا۔

ناقدوں نے ان ناول نگاروں کی فنی خامیوں کی نشاندہی کی ہے۔ بعض دوسرے ناقدین نے اس کا یہ جواب دیا ہے کہ یہ اردو ناول کے ابتدائی نقوش ہیں اس لیے ان میں خامیاں تو ہوں گی ہی لیکن ایک

دوسرے نقطۂ نظر سے بھی ان ناولوں کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ ناول اس زمانے میں لکھے گئے جب ذہنوں پر داستان کا تسلط تھا۔ داستانوں کا رواج کم ہونے کے باوجود داستان گوئی ختم نہیں ہوئی تھی۔ داستان کے شائقین میں غالب جیسے شاعر بھی نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے اردو کے ابتدائی ناول نگاروں نے داستانیں پڑھی تھیں اور داستان کے اثرات بھی قبول کیے تھے۔ یہ اثرات ان کے ناولوں پر بھی پڑے۔ یہی وجہ ہے کہ ان ناول نگاروں کے یہاں مثالی کردار بھی نظر آتے ہیں اور اخلاقی رنگ بھی نمایاں ہے۔ اردو کے ابتدائی ناولوں کی زبان پر بھی داستان کے اثرات ہیں۔

اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستان کے کیا اثرات مرتب ہوئے، اس موضوع پر ابھی تک کوئی قابلِ ذکر تحقیقی کام نہیں ہوا ہے۔ یہ ایک دلچسپ اور اہم موضوع ہے اس لیے میں نے ''اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستان کے اثرات کے تحقیقی وتنقیدی جائزے'' کو پی ایچ.ڈی کے لیے منتخب کیا۔ یہ مقالہ درج ذیل پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلے باب کا عنوان ''داستان کا فن'' ہے، جس کے تحت اردو داستانوں پر کی گئی تحقیق وتنقید کی روشنی میں داستان کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔

دوسرا باب ''اردو کے ابتدائی ناول: ایک جائزہ'' کے عنوان سے ہے، جس میں اردو ناول کے آغاز وارتقا پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

تیسرے باب کا عنوان ہے ''اردو کے ابتدائی ناولوں کی ساخت پر داستان کے اثرات'':- اس باب میں اردو کے ابتدائی ناولوں کے کردار اور پلاٹ پر داستان کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

چوتھے باب کا موضوع ہے ''اردو کے ابتدائی ناولوں کی زبان پر داستان کے اثرات'':- اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کے ابتدائی ناول نگاروں نے زبان وبیان کی سطح پر داستان سے کس قسم کے اثرات قبول کیے ہیں۔

پانچواں باب ''خلاصۂ کلام'' ہے۔ اس میں مقالے کے مباحث کو سمیٹ کر نتائج نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مقالے کے آخر میں 'کتابیات' کی فہرست دی گئی ہے۔ جن سے زیرِ نظر مقالے میں استفادہ کیا گیا ہے۔

اس مرحلے پر میں سب سے پہلے خدائے وحدہ لاشریک کی شکر گزار ہوں جس نے مجھے اس کام کو پورا کرنے کی توفیق بخشی۔ اس مقالے کے لیے میں اپنے استاد محترم پروفیسر قمرالہدیٰ فریدی صاحب کی تہہ دل سے ممنون ومشکور ہوں جو کہ ایک استاد سے زیادہ ایک سرپرست کے طور پر رہنمائی کے فرائض انجام دیتے رہے۔ انھوں نے اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود ہمیشہ خندہ پیشانی سے مفید مشوروں سے نوازا اور میری تحریری خامیوں کی نشاندہی کرنے کے ساتھ اغلاط کی اصلاح کی۔ ان کی پُر محبت نصیحت اور حوصلہ افزا جملوں کے سبب یہ تحقیقی مقالہ پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ اس مرحلے پر یہ اعتراف کرنا ضروری ہے کہ استاد محترم کا یہ پُر نرم اور مشفقانہ رویہ محض اپنے ریسرچ اسکالر تک ہی محدود نہیں۔ وہ اس بحرِ بیکراں کے مانند ہے جو ہر طالب علم کے لیے درّ نایاب رکھتا ہے۔

مقالے کی تکمیل وترتیب میں صدر شعبۂ اردو پروفیسر صغیرافراہیم، پروفیسر محمد زاہد، پروفیسر سید محمد ہاشم، پروفیسر طارق چھتاری پروفیسر ظفراحمد صدیقی اور پروفیسر سید محمد امین کی شکر گزار ہوں، جنھوں نے تحقیقی کام کے دوران میری حوصلہ افزائی کی۔

اس موقع پر میں اپنے والدین جناب محمد مصطفیٰ صاحب اور شگفتہ تبسم صاحبہ کی ہستی کی بھی شکر گزار ہوں کیونکہ میری یہ کامیابی ان کی ایثار وقربانی کا ثمرہ ہے۔ جنھوں نے مجھے اس قابل بنایا اور ہمارے لیے ان کے لب ہمیشہ دعا گو رہے۔ میں خصوصی طور پر اپنے گھر کے بزرگ نانا جان اور نانی کی شفقتوں کا اعتراف کرتی ہوں، جو شجرِ سایہ دار کے مانند مسلسل ہماری سرپرستی کرتے رہے۔ ان کے علاوہ میرے بڑے ابو ڈاکٹر محمد ایوب اور بڑی امی بھی ہمارے خاندان کے لیے کسی رحمت سے کم نہیں۔ میں اپنے بھائی محمد عمیر اور محمد عزیر اور ہمشیرہ وردہ شاہین کی مسکراہٹوں اور شرارتوں کی قدر کرتی ہوں۔ اس موقع پر میں اپنے ماموں جان کی بھی احسان مند ہوں، جو کہ ہر موڑ پر ایک مخلص دوست اور سرپرست کے فرائض انجام دیتے رہے۔

میں اپنے رفیقِ حیات افضل عظیم صاحب کی دل کی گہرائیوں سے شکر گزار ہوں۔ جنھوں نے ہر طرح سے میرا خیال رکھا اور میری معاونت کی۔ ان کے بھروسے اور اعتماد نے میرے ہر قدم کو مضبوط سے مضبوط تر کیا۔ ان کے علاوہ میں ابو جان اور امی جان کی بھی بے حد شکر گزار ہوں، جنھوں نے ابتدا سے میری

تعلیمی مصروفیات کا اندازہ کرتے ہوئے مناسب ماحول فراہم کیا۔ یہ میری زیادتی ہوگی اگر میں اس ننھے مہمان کی شکرگزار نہ ہوں، جس نے اپنے لبوں پر معصوم مسکراہٹ سجا کر میری تمام مشکلات کو آسانی میں تبدیل کر دیا۔

میں اپنی عزیز دوستوں نیہا، حنا، نوشین، معصوم، نورین، فردوس، انیس، سعدیہ، نشاط اور عبدالقوی و محمد عالم وغیرہ کی پُرخلوص محبت کا اعتراف کرنا ضروری سمجھتی ہوں جو کہ قدم قدم پر میرے لیے موجود رہیں۔ اس کے علاوہ ان ساتھیوں، اسکالرز اور سینئرز کی شکرگزار ہوں جنھوں نے اپنی عنایت اور مفید مشوروں سے میری حوصلہ افزائی کی۔

اس موضوع سے متعلق کتابوں اور مواد کی فراہمی کے سلسلے میں سمینار لائبریرین جاوید بھائی اور عرفان بھائی کی متشکر ہوں۔ علاوہ ازیں مولانا آزاد لائبریری کے اردو سیکشن کے عہدے داران باقر بھائی، محسن بھائی، ندیم بھائی اور مصور آپا وغیرہ کی ممنون و مشکور ہوں جن کی معاونت سے کتابوں کی دستیابی میں آسانی ہوئی۔

شائستہ تبسم

URDU KE IBTEDAI NAVELON PAR DASTAN KE ASARAT KA TAHQEEQI WO TANQEEDI JAIZA

ABSTRACT

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

IN

URDU

By

SHAISTA TABASSUM

UNDER THE SUPERVISION OF

Prof. M. QUAMRUL HOODA FARIDI

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH-202002 (INDIA)

2018

تلخیص

اردو کے افسانوی ادب میں ناول ایک اہم اور مقبول صنف ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کوئی بھی صنف اپنے تشکیلی دور میں کچھ خامیاں رکھتی ہے۔ اسی کے ساتھ ما قبل میں موجود اصناف سے اثر انداز بھی ہوتی ہے۔ یہ ایک فطری عمل ہے۔ اردو ناول کی وجود پذیری میں بھی یہی رویہ کارفرما رہا ہے۔ اردو کے افسانوی ادب میں ناول سے قبل داستانی ادب کا دور دورہ تھا۔ ایسے وقت میں ایک نئے صنف کی وجود پذیری میں اس پر داستان کے بعض عناصر اثر انداز ہوئے۔ ان ابتدائی ناولوں پر داستان کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔ اس نقطۂ نظر سے اردو کے اہم ابتدائی ناولوں کا ابھی تک جائزہ نہیں لیا گیا ہے ''اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستان کے اثرات کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ'' ایک اہم اور دلچسپ موضوع ہے، جو کہ درج ذیل ابواب پر مشتمل ہے:

پہلے باب کا عنوان ''داستان کا فن'' ہے۔ اس عنوان کے تحت اردو داستانوں پر کی گئی تحقیق وتنقید کی روشنی میں داستان کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔

دوسرا باب ''اردو کے ابتدائی ناول: ایک جائزہ'' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں اردو ناول کے آغاز وارتقاء پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

تیسرے باب کا عنوان ہے ''اردو کے ابتدائی ناولوں کی ساخت پر داستان کے اثرات''۔ اس باب میں اردو کے ابتدائی ناولوں کے کردار اور پلاٹ پر داستان کے اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

چوتھے باب کا موضوع ہے ''اردو کے ابتدائی ناولوں کی زبان پر داستان کے اثرات''۔ اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کے ابتدائی ناول نگاروں نے زبان وبیان کی سطح پر داستان سے کس قسم کے اثرات قبول کیے ہیں۔

پانچوں باب ''خلاصۂ کلام'' ہے۔اس میں مقالے کے مباحث کوسمیٹ کرنتائج نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مقالے کے پہلے باب میں اردوداستانوں پر کی گئی تحقیق وتنقید کی روشنی میں داستان کے فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ داستان کا سب سے اہم وصف ''زبانی بیانیہ'' ہے۔اسی وصفِ خاص کی مدد سے داستانیں سرحدی حدودکومٹا کر پروان چڑھتی رہیں۔انہیں ایک بے مثال عروج حاصل ہوااوران میں متنوع رنگ شامل ہو گئے۔ ہماری اردوداستانیں بالخصوص مشرقی ممالک کے تہذیب وادب کی عکاس ہیں۔اردو داستان گویوں نے اپنی جدتِ طبع کے ذریعہ ان میں حقیقی دنیا سے منفرد دنیا کی تخلیق کی۔نتیجتاً طرح طرح کےفوقِ فطری مظاہراس کی وسیع دنیا کا حصہ بنے۔

قصے کہانیوں کے اس کبھی نہ ختم ہونے والے سلسلے میں دلچسپی اہم عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔اس لیے داستان گوان میں دلکشی و جاذبیت کے لیے ہرممکن طریقہ اختیار کرتا ہے۔جن میں فوقِ فطری عناصر کی شمولیت،صغرِ سنی سے ہی کامل صفات رکھنے والے اہم کردار کا تصور،اس کردار میں عشق کی جنوں خیز کیفیت کے ساتھ شاہی شان وشوکت کی مدد سے ایک شاندار ماحول کی تخلیق۔داستان کوطویل پیرایہ عطا کرنے کے لیےقصہ درقصہ، جزئیات نگاری وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے۔اس کے علاوہ قصہ گوعمومی طور پراچھائی کی فتح کاالتزام کرتا ہے۔

مقالے کا دوسرااہم باب ''اردو کے ابتدائی ناول:ایک جائزہ'' ہے۔اس باب میں اردوناول کے آغاز وارتقا پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ہندوستان میں داستانوں کامخصوص عہداٹھارویں صدی کے اواخراور خصوصاً انیسویں صدی سے متعلق ہے۔انیسویں صدی کا نصفِ اول ہمارے ملک کے لیے جہاں ہرسطح پر متحیرکن حالات سے لبریز تھا، وہیں ادبی سطح پربھی کچھ اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ان میں سے ایک تبدیلی داستانوں کوتحریری مواد کی صورت میں محفوظ کرنے کی کوشش تھی۔اس تاریخی قدم کے سبب داستانیں دیگر کلاسیکی اصناف کے مقابل ترقی یافتہ شکل میں رونما ہوئیں لیکن اس تجربے نے داستان کی وسعت پرمنفی اثر ڈالا کیونکہ باوجودکوشش کے داستان گواس میں وہ وسیع البیان فضااور ماحول پیش نہیں کر سکے جو کہ ان آزاد

بیان قصوں کے ساتھ مخصوص تھا۔اس لیے یہ عظیم داستانیں محض کلاسیکی ادب کی ایک ناگزیر صنف بن کے رہ گئیں۔

یہی وہ وقت ہے جب معاشرتی ضرورت کو سمجھتے ہوئے مصلح قوم ایسی صنف کی طرف متوجہ ہوئے، جو کہ بیانیہ ہونے کے باوجود تحریری صفات سے مزین ہوں اور بہ طورِ خاص فکشن کی شرائط پر پوری اترتی ہوں۔ اردو ادب کے اس تاریخ ساز مرحلے پر نذیر احمد کی 'مراۃ العروس' اردو فکشن ناول کے آغاز کا سبب بنی۔

اس بات سے سبھی واقف ہیں کہ 'مراۃ العروس' کی تخلیق کا اصل مقصد نذیر احمد کے نزدیک کیا تھا لیکن ان کا قصہ گوئی کے ذریعہ اصلاحی و تعلیمی امور معاشرے کو اس حد تک پسند آیا کہ نذیر احمد نے یکے بعد دیگرے چھ ناول ''بنات النعش، توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا، ابن الوقت، ایامیٰ'' اور 'رویائے صادقہ' کی تخلیق کی۔ان سبھی ناولوں میں نذیر احمد کی جدتِ تحریر نمایاں ہے۔

'مراۃ العروس' اردو ادب کی پہلی ایسی تصنیف ہے۔جس میں خواب وخیال کی دنیا سے ماورا ہوکر حقیقی انسانی زندگی کو موضوع کیا گیا ہے۔ناول میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کی کہانی یکے بعد دیگرے بیان کی گئی ہے۔ناول میں بیان ہوا معاشرہ نذیر احمد کے عہد سے تعلق رکھتا ہے اور یہ دونوں اہم کردار اپنے عہد سے مناسبت کرتے ہوئے امور خانہ داری کی الجھنوں کو اپنے اپنے طریقے سے حل کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔جس میں نذیر احمد کی محبوب کردار 'اصغری' کامیاب و کامران ہوتی ہے۔جب کہ اکبری بڑی ہوکر بھی اپنے اعمال کے سبب ناکام و نامراد رہ جاتی ہے۔اس طرح ناول میں پیش ہوئی فطری زمین اور معاشرتی مسائل اسے داستان سے جدا ایک معتبر صنف 'ناول' کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔

اس سبب ہم بجا طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ داستان اور ناول دو مختلف اصناف ہیں اور ناول داستان کی ترقی یافتہ صورت نہیں ہے۔اس لیے داستان کے اصولِ نقد ناول کے فنی عناصر سے یکسر مختلف ہیں۔

'مراۃ العروس' کے ساتھ ساتھ نذیر احمد کے دیگر چھ ناول کسی نہ کسی معاشرتی مسائل پر مبنی ہیں اور ان قصوں کے ذریعہ نذیر احمد نے اپنے عہد کے اصلاح کی بھرپور کوشش کی ہے۔ان سبھی ناولوں کا جائزہ اگر ہم فنی لحاظ سے لیں تو 'مراۃ العروس' کے علاوہ 'توبۃ النصوح، فسانۂ مبتلا' اور 'ابن الوقت' ان کی قابلِ قدر تصنیفات میں شمار ہوں گی۔چونکہ یہ تخلیقات اپنے موضوع، قصہ، کردار اور معاشرتی عکاسی کے ساتھ بیان

کی خصوصیت کے سبب ان کے مخصوص ناولوں میں شمار ہوں گی۔اس کے بہ نسبت بنات النعش ،ایامیٰ اور رویائے صادقہ ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔

مولوی نذیر احمد کے بعد اردو ناول کے بنیاد گزاروں میں دو اہم ترین ناول نگار پنڈت رتن ناتھ سرشار اور عبدالحلیم شرر نظر آتے ہیں۔سرشار نے اپنی تخلیقات میں لکھنؤ کے ایک مخصوص عہد کی عکاسی کر کے اپنے عہد کو زندہ وجاوید کر دیا۔ان کی تخلیق 'فسانۂ آزاد' سرشار کی وسیع البیانی و قادر الکلامی کا واضح ثبوت ہے۔اس تخلیق میں جہاں قدم قدم پر لکھنوی معاشرت کی عکاسی ہوئی ہے۔دوسری جانب اس کے ذریعہ اردو ناول کے دو مقبول ترین کردار آزاد پاشا اور خواجہ بدیع الزماں عرف خوجی متعارف ہوئے۔ان کی مدد سے سرشار نے خطۂ لکھنؤ کے رسم ورواج، وہاں کے لوگوں کے عادات واطوار اور ایک مخصوص عہد کے تمام لوازمات کا بیان نہایت خوش اسلوبی کے ساتھ کیا ہے۔

'فسانۂ آزاد' کے علاوہ جامِ سرشار، سیر کہسار، کامنی، پی کہاں، کڑم دھم اور ہشوان کے تحریر کے قابل ذکر نمونے ہیں۔جن میں فسانۂ آزاد، جام سرشار اور سیر کہسار کا شمار ان کی اہم ترین تخلیقات میں ہوتا ہے۔

'فسانۂ آزاد' کے بعد تخلیق پذیر دوسرا ناول جامِ سرشار ہے، جس میں فسانۂ آزاد کے مقابلے ناول کے فنی عناصر زیادہ واضح نظر آتے ہیں۔چونکہ جامِ سرشار، فسانہ آزاد کے مقابلے میں قدرے مختصر تخلیق ہے۔اس سبب منطقی لحاظ سے اس میں زیادہ ربط وجامعیت موجود ہے۔اس ناول میں لکھنؤ کے تین امراء مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔جو کہ کثرتِ مے نوشی و بداعمالی کے سبب آخر میں محض ایک عبرت خیز داستان کے طور پر باقی رہ جاتے ہیں۔'جامِ سرشار' جیسے مختصر ناول کے بعد سرشار نے 'سیرِ کہسار' کی تخلیق کی۔جو ماقبل تخلیق سے ہر لحاظ سے مختلف ہے۔کہسار کی سیر پر مبنی یہ ناول سرشار کے اہم تخلیقی وصف جزئیات نگاری کا اظہار کرتا ہے۔

ان اہم تخلیقات کے علاوہ سرشار نے 'کامنی، پی کہاں، کڑم دھم اور ہشو، طوفان بے تمیزی' جیسے مختصر سلسلے وار ناول کی تخلیق کی۔ان مختصر ناولوں کا سلسلہ سرشار کے پبلشنگ ادارہ سی سی گھوش سے قرار نامے کا نتیجہ تھا، جس کے تحت انھوں نے پندرہ پندرہ دنوں کے وقفے کے بعد یہ ناول تخلیق کیے۔کسی تخلیقی فضا اور ذہنی فراغت کے برعکس ایک حکم نامے کے تحت تخلیق کا نتیجہ ان کے یہ مختصر ناول ہیں۔اس سبب ہم ان کی اہمیت وفنی قدر و قیمت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ان تخلیقات میں نا ہی ماقبل ناولوں کے مانند وسعت ہے نا ہی

سرشار کی خوش بیانی و معاشرتی تصویر کشی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

سرشار کے بعد ان کے معاصر اہم ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر ایک بلند مقصد کے تحت ناول کی شکل میں اپنی تخلیقات پیش کرتے ہیں۔ 'ملک العزیز ورجنا' ان کا پہلا ناول ہے، جس میں مسلمانوں کی شاندار تاریخ کے ایک اہم باب کو بہ طور قصہ رقم کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ ناول اردو کا پہلا تاریخی ناول بھی قرار پاتا ہے۔

شرر کے تاریخی ناولوں میں 'ملک العزیز و جنا، حسن انجلینا، منصور موہنا، قیس ولبنیٰ، یوسف و نجمہ، فلورا فلورنڈا، مقدس نازنین، فردوسِ بریں، فلپانہ، زوالِ بغداد، مینا بازار، رومۃ الکبریٰ، لعبت چین، فتح اندلس، جویائے حق' وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان تاریخی ناولوں کے علاوہ شرر نے معاشرتی ناول بھی لکھے ہیں لیکن اردو ادب میں ان کی شناخت بہ حیثیت تاریخی ناول نگار کے ہے۔ شرر نے پہلی مرتبہ دلچسپ قصوں کو تاریخ کے خشک واقعات سے مرتسم کیا لیکن ان کا بیان اس قدر رومانی کشش سے لبریز ہے کہ تاریخی واقعات اثر انداز ہوتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی تخلیقات میں ایک نیم تاریخی و نیم رومانی عناصر کی آمیزش نظر آتی ہے۔ اس کے باوجود ان کی بعض تخلیقات ایسی ہیں جو واقعاتی بیانیہ کے لحاظ سے قابلِ قدر مرتبہ رکھتی ہیں۔ ان میں بجا طور پر 'ملک العزیز ورجنا، حسن انجلینا، منصور موہنا، فردوسِ بریں، زوالِ بغداد، مینا بازار، رومۃ الکبریٰ لعبت چین' اور 'فتح اندلس' شامل ہیں۔

سرشار اور شرر کے فنی خصائص اور ان کے مخصوص اندازِ نگارش کی پیروی ان کے بعد آنے والے معاصر ادیبوں نے کی۔ اس کے باوجود ان کی ذات وتخلیقات کو وہ تشخص نہیں مل سکا جو سرشار اور شرر کا اعجاز ہیں۔

اس کے بعد مرزا محمد ہادی رسوا نے اپنی تخلیقی صلاحیت اور ناول کے فنی عناصر کے مناسب التزام کے سبب اردو ادب کو با قاعدہ طور پر پہلا مکمل ناول 'امراؤ جان ادا' عطا کیا۔ امراؤ جان ادا بہ حیثیت ناول فن کے سبھی رموز کی پاسداری کے ساتھ پہلی دفعہ تکنیکی طور پر کامیاب تجربہ قرار پاتا ہے۔

رسوا نے امراؤ جان ادا کے قصے میں ایک طوائف کی روداد زندگی کے ذریعہ لکھنؤ کے ایک خاص عہد کی ترجمانی کی ہے۔ جو کہ ہر سطح پر تبدیلیوں سے دوچار تھا۔ ان کے اس مخصوص بیان نے اس تخلیق کو لازوال تصنیف کا درجہ دے دیا ہے۔

'امراؤ جان ادا' کے علاوہ بھی رسوا نے 'اختری بیگم، ذاتِ شریف' اور 'شریف زادہ' وغیرہ تخلیق کیے۔ لیکن ان کی دیگر تخلیقات تاریخ کا وہ اہم ورق نہیں بن سکیں جو کہ ناول امراؤ جان ادا کے ساتھ خاص ہے۔

امراؤ جان کے ساتھ ماقبل ناول نگار کی دیگر تخلیقات میں رومانی واصلاحی عنصر مضمر رہا۔ اب ضرورت تھی کہ ان کہانیوں میں معاشرتی واصلاحی ترجمانی کے علاوہ بھی دیگر طبقے وقدرت کے فطری نظاروں کا بیان ہو، جس کے سبب قصوں میں اعلیٰ حقیقت نگاری کا آغاز ہو۔ اس مقصد کے تحت ناول نگار پریم چند نے اپنی تخلیقات کو پیش کیا اور کامیاب رہے۔ ان کے ناول نرملا، غبن، گوشۂ عافیت، میدانِ عمل اور گئو دان وغیرہ اس حقیقت نگاری کا آغاز ہیں۔ جس کے ذریعہ اردو کا ابتدائی عہد مکمل ہو جاتا ہے۔ اسی سبب اردو کے ان اہم ناول نگاروں کو 'روایت ساز' کہا جائے گا۔

پریم چند کی تخلیق کا ابتدائی دوران ہی لغزشوں سے پُر ہے، جو کہ نذیر احمد اور سرشار کی تخلیقات میں پائے جاتے ہیں۔ ان ناولوں میں اسرار معابد، ہم خرما و ہم ثواب، جلوۂ ایثار اور بیوہ ان ابتدائی عہد کی یادگار ہیں، جن میں پریم چند نے اصلاحِ معاشرت کی کوشش کی ہے۔

تیسرا باب ''اردو کے ابتدائی ناولوں کی ساخت پر داستان کے اثرات'' ہے۔ اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کے ابتدائی ناول نگاروں نے زبان و بیان کی سطح پر داستان کے کس قسم کے اثرات قبول کیے ہیں۔ اب تک کے جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مولوی نذیر احمد سے لے کر سرشار، شرر، رسوا اور پریم چند نے اپنی خلاقانہ صلاحیت، طویل مشاہدہ، تجربہ اور زبانی خصوصیات کے سبب اردو ناول کو ایک شناخت دے کر اس کی روایت کو مستحکم کیا۔ اس مقصد میں انہیں بہت حد تک کامیابی ہوئی۔ پھر بھی بہ حیثیتِ فن ان ابتدائی عہد کی تخلیقات میں چند خامیاں ہیں۔

چونکہ ناول سے پہلے اردو ادب میں داستانی قصوں کا ناگزیر اور وسیع سلسلہ چھایا ہوا ہے۔ اس لیے داستان کی وسعت، کشادگی اور شاندار عہد کا اثر اردو کے ابتدائی ناولوں پر کس حد تک پڑا، یہ امر قابلِ غور ہے۔

اس عہد میں داستان کے شائقین اس قدر ان پُر اسرار قصوں کے متمنی تھے کہ دن ورات کی تمیز کو مٹا کر ہر لمحہ داستانی دنیا میں غرق رہتے اور ان کے ذریعہ ایک نئے جہان کی دریافت کرتے۔ ایسے عہد میں فورٹ ولیم کالج کا کلکتہ میں قیام ۱۸۰۰ء میں ایک خصوصی مقصد کے تحت ہوا۔ کالج کے دانشوروں نے ان

داستانوں کو ایک خاص مقصد سے تحریر کرنا شروع کیا۔ اس اہم تاریخی اقدام کے عمل پیرا ہونے نے جہاں داستانوں کی بقا ومقبولیت پر خاطر خواہ اثر ڈالا۔ وہیں معاشرتی، ادبی اور سیاسی صورتحال کو مدنظر رکھتے ہوئے اردو ادب نے ایک نئی صنف کی تشکیل کی طرف توجہ کی۔ نتیجتاً داستان کے اوجِ کمال کے اہم دنوں میں نذیر احمد کے ذریعہ اردو ناول کو اس کا نقشِ اولیں ملا، جو کہ ہر سطح پر حقائقِ زندگی کا بیان کر رہا تھا۔ نذیر احمد سے لے کر ابتدائی عہد کے اہم ناول نگار سرشار، شرر، مرزا رسوا اور پریم چند وغیرہ کی تخلیقات انسانی زندگی کے حقیقی مسائل اور اپنے عہد کے روزمرہ واقعات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس کے باوجود داستان گوئی مکمل طریقے سے ختم نہیں ہوئی تھی۔ اگر چہ اس کا رواج کسی حد تک کم ہو گیا تھا۔ ان داستانوں کا اثر ابتدائی ناول نگاروں کی تخلیقات پر پڑا کیونکہ ان کی تعلیم وتربیت کلاسیکی ادب کے زیرِ سایہ ہوئی تھی۔ یہی سبب ہے کہ فکشن کی اس اہم صنف ناول، صنفی اعتبار سے داستان سے جدا ہونے پر بھی اس کی ساخت، ہیئت، کردار نگاری، منظر نگاری، تکنیک، زبان اور اسلوبِ بیان پر جگہ جگہ داستانی اثرات نظر آتے ہیں۔

اس ذیل میں سب سے پہلے نذیر احمد کی تخلیقات کو اولیت حاصل ہے۔ نذیر احمد نے یکے بعد دیگرے اردو ادب کو سات اہم ناول عطا کیے۔ ان کی تخلیق مراۃ العروس اردو ادب کے ایک نئے موڑ کا آغاز ہے۔ اپنے عہد کے تقاضوں کو سمیٹے ہوئے اس قابلِ قدر تصنیف کا جائزہ پر درج ذیل نتائج دریافت ہوتے ہیں۔

نذیر احمد نے جب ناول کی ابتدا کی۔ اس وقت ان کے ذہن میں ناول کا کوئی خاکہ متعین نہیں تھا۔ یہی سبب ہے کہ وہ مراۃ العروس کو بہ طور قصہ متعارف کراتے ہیں اور اس لیے قصے کی ابتدا بھی کچھ اس طریق پر کرتے ہیں۔ جیسا کہ ماقبل قصہ گوئی میں داستان کی ابتدا میں چند عناصر کا بہ طور خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ جو کہ زمانی ومکانی تعین کی وجہ سے قصے کی صداقت وعظمت سے متعلق ہے۔ اس لیے ایک داستان گو ان رموز کا اظہار ضروری خیال کرتا ہے۔ ناول کے ابتدائے تعارف میں نذیر احمد قصہ گو کے اس عمل سے استفادہ کرتے ہیں۔ اسی کے مانند واقعاتِ قصہ کے برتنے کے طریقۂ کار پر غور کریں۔ ناول میں دو بہنوں کے متضاد عادات واطوار اور ازدواجی زندگی کے واقعات کو قلم بند کیا گیا ہے لیکن تعجب خیز امر یہ ہے کہ قصے میں دو سگی بہنیں ہونے کے باوجود ان کے حالات اور ان سے متعلق واقعات کا بیان یکے بعد

دیگرے ہوا ہے، جب کہ بہ طور پلاٹ دونوں کرداروں کے واقعات ساتھ ساتھ لائے جاتے تو زیادہ فطری وحقیقی تاثر پیدا ہوتا اور قصے کا ربط بھی بہتر ہوتا۔ اسی طرح قصے کی تقسیم بھی قابلِ غور ہے۔ ناول نگار نے قصے کو مختلف ابواب میں منقسم کیا ہے۔ ان ابواب کی ابتدا عنوان سے ہوتی ہے۔ جن میں لائے گئے اکثر عنوان طویل ہیں۔ جس کے ذریعہ باب میں لائے گئے مابعد واقعے کا علم ہو جاتا ہے۔ اور قصے میں کوئی تجسس باقی نہیں رہتا۔ اس طرح مراۃ العروس کے قصے میں ابتدا سے قصہ گوئی کا اثر نظر آتا ہے۔ ناول میں دو بہنوں کی کہانی ہے جو مزاج و عادات میں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اصغری و اکبری یعنی اچھائی اور برائی کا مجسمہ اور جس میں داستان کے مانند فتح یابی نیک کردار کے زمرے میں آتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہمیں اصغری کی شکل میں ایک مثالی کردار دکھائی دیتا ہے۔ جو داستان کے اہم کردار کی طرح تمام منفی حالات کو اپنے حق میں بہتر کرنا جانتی ہے۔ مراۃ العروس میں موجود یہ تمام اہم عناصر دراصل داستان کی باقیات ہیں جو کہ ناول میں جانے انجانے میں شامل ہو گئے۔

'مراۃ العروس' کے مانند نذیر احمد کے دیگر ناولوں پر بھی داستان کے مختلف اثرات نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں 'توبۃ النصوح، ایامیٰ' اور 'رویائے صادقہ' قابلِ ذکر ہیں۔ 'توبۃ النصوح' نذیر احمد کا تیسرا اہم ناول ہے۔ جو ان کے اصلاحی مقاصد پر روشنی ڈالتا ہے۔

ناول کے قصے کی وقوع پذیری نصوح کا وہ اہم خواب ہے جو روز جزا اور خدا وحدہ کے روبرو ہونے سے متعلق ہے۔ نصوح کا یہ اہم خواب قصے میں مابعد واقعات کی وجود پذیری کا سبب بنتا ہے۔ نصوح ایک خواب سے متاثر ہو کر تمام حالات کو یکسر تبدیل کرنے کی خاطر کمر بستہ ہو جاتا ہے۔ یہاں قصے کا آغاز خواب سے ہوتا ہے۔ جس میں داستانی شباہت نظر آتی ہے۔ داستانوں میں اہم کردار بعض دفعہ محض ایک خواب کی وجہ سے تمام ملک و متاع ترک کر کے پرعزم ہو کر اپنی منزل کی طرف گامزن ہو جاتا ہے۔ اس پُر خطر راستے میں اسے بہت مشکلیں پیش آتی ہیں لیکن وہ ان کا سامنا جانبازی و ثابت قدمی سے کرتا ہے۔ اسی طرح ناول میں نصوح بھی اپنے ارادے پر آخر تک قائم رہتا ہے۔ اس کی کوشش اس وقت تک برقرار رہتی ہے جب تک کہ تمام کردار راہِ راست پر نہیں آجاتے۔ یہاں تک کہ اس کی کامیابی اور نصیحت پر ناول کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ناول میں کردار کی ثابت قدمی، بلند ہمتی اور اخیر ناول میں کردار کا محض ایک رخ

ظاہری اعمال کا بیان اسے عام انسان سے الگ کرتا ہے۔

'ایامیٰ' نذیر احمد کے آخری زمانے کا ناول ہے۔اس ناول میں اکثر دفعہ واقعات کا بیان ایک سے زائد مرتبہ ہوا ہے۔جس سے کہ مابعد رونما ہونے والے واقعے کا اشاراتی بیان پیشن گوئی کی صورت لیے ہوئے ہے۔قصہ میں لائے گئے تمام کردار اسم با مسمیٰ نظر آتے ہیں۔انھوں نے صفاتی اعتبار سے ناموں کا انتخاب کیا ہے۔

'رویائے صادقہ' نذیر احمد کا آخری ناول ہے۔اس ناول کی بنیاد بھی کم وبیش 'توبۃ النصوح' کی طرح صادقہ کے خواب ہیں لیکن نصوح اور صادقہ کے خواب میں بہت فرق ہے۔نصوح ایک خواب سے متاثر ہو کر حقیقی زندگی کو یکسر تبدیل کر دیتا ہے۔ جب کہ صادقہ کی زندگی اور دیگر کرداروں کا محور اس کے حقیقی خواب ہوتے ہیں۔اس طرح ناول میں اہم حیثیت صادقہ کے خوابوں کو ملتی ہے۔جس سے ناول کی فطری فضا متاثر ہوتی ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ داستانی باقیات محض نذیر احمد تک محدود نہیں ہیں۔ان کے بعد آنے والی ایک پوری نسل اس سے متاثر ہوئی، جسے ہم ناول کے ابتدائی عہد سے موسوم کرتے ہیں۔نذیر احمد کے بعد اس عہد کے نمائندہ ناول نگاروں میں سرشار، شرر، رسوا اور پریم چند زیر ترتیب ہیں۔ان کی تخلیقات میں بھی کم وبیش داستانی اثرات مختلف طریق پر نظر آتے ہیں۔اس لیے نذیر احمد کے علاوہ تخلیق کاروں کے اہم ناول کا جائزہ اس مخصوص نقطۂ نظر سے لیا گیا ہے۔

نذیر احمد کے بعد پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اپنی تخلیق میں معاشرتی زندگی کے رسم و رواج اور ایک مخصوص خطے کی تمام تر جزئیات نگاری ہلکے پھلکے بیان اور ظرافت نگاری کے ذریعہ کی ہے۔فسانۂ آزاد اردو ادب کا ایک ایسا اہم ناول ہے جو ابتدائی عہد سے تعلق رکھنے کے باوجود ہر لمحہ گامزن کاروانِ زندگی کے بیان کے سبب ہمیشہ مقبول رہنے والی تخلیقات میں شمار ہوتا ہے۔

اس کے باوجود ناول نگار کے غیر ضروری بیان کے سبب پیدا ہونے والی طوالت، واقعات کے ربط و تسلسل میں کمی، ناممکن الوقوع واقعات کی شمولیت، ہیرو کی شخصیت میں داستانی شباہت۔اس کا تمام مہم کو فتح کرتے ہوئے مختلف ملکوں کی شہزادیوں اور حسیناؤں کے ساتھ معاملات عشق کا بیان۔ ناول کی

ہیروئن کا آخر تک ہیرو کا انتظار اور محبت کے ساتھ دونوں کی خوشگوار زندگی پر ناول کا اختتام۔ یہ تمام بیانات ناول پر داستان کے اثرات ظاہر کرتے ہیں۔

'جامِ سرشار' سرشار کا ایک اہم ناول ہے۔ یہ ناول اپنی طوالت، کردار، قصہ ہر طرح سے فسانۂ آزاد کی ضد ہے۔ پھر بھی ناول میں اہم کرداروں کی عیش پرستی اور ان کے واقعات میں جادو کی شعبدہ بازی اور اس پر یقین و گمان کی کیفیت سے ناول کے فنی عناصر متاثر ہوتے ہیں۔

'جامِ سرشار' کے بعد سرشار نے 'سیرِ کہسار' کی تخلیق کی۔ اس کے باوجود یہ ناول فسانۂ آزاد کے فن سے قریب ہے۔ اس کا قصہ داستانی عہد کی عکاسی کرتا ہے۔ قصے کا اہم کردار تمام اندیشوں اور خطرات سے آزاد محض وقت گزاری کا مشغلہ اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس کے ارد گرد موجود مصاحبین و تابع دار عیاشیوں میں اس کا ساتھ دیتے ہیں اور اس کے تفریح طبع کے لیے ہر لمحے نئے نئے منصوبے بناتے ہیں، جن میں ایک کہسار کی سیر ہے۔ نواب کو یہ تفریح ایک مہم نظر آتی ہے، جس کی ابتدا سے قبل وہ تمام تیاریاں کر لینا چاہتے ہیں۔ ناول نگار کے بیجا بیانات، غیر ضروری واقعات کی شمولیت، کرداروں اور مکالموں کی کثرت لیے ہوئے یہ تخلیق داستان کے مانند ہے۔

ان کے بعد بہ طور اہم ناول نگار عبدالحلیم شرر کا نام آتا ہے۔ شرر نے مسلم قوم کی تاریخ کو ناول کی ساخت میں پیش کیا۔ شرر کو اس حیثیت سے اولیت حاصل ہے کہ انھوں نے پہلی دفعہ باقاعدہ طور پر اپنی تخلیقات کو بہ طور ناول متعارف کرایا۔ ناول کے فن پر لکھے گئے ان کے مضمون سے بھی یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک ناول میں کن عناصر کی شمولیت ضروری خیال کرتے ہیں۔ اس فنی شعور کے باوجود ان کی بیشتر تخلیقات ایک مکمل ناول کی شرط پر پوری نہیں اترتی۔ جیسا کہ ان کے چند اہم ترین ناولوں میں ملک العزیز ورجنا، فردوسِ بریں اور زوالِ بغداد وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

'ملک العزیز ورجنا' ان کا پہلا ناول ہے، جو کہ اردو زبان و ادب کو ناول کی ایک نئی قسم سے روشناس کراتا ہے۔ اس تخلیق کے ذریعہ پہلی مرتبہ اردو داں طبقہ اپنی تاریخ کو دلچسپ بیان میں دیکھ کر اسے پسند کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ شرر کی تمام تخلیقات کو بہت شہرت نصیب ہوئی۔ اس کے باوجود اس تخلیق میں موجود چند فنی کمیاں اسے قدیم قصوں سے قریب کرتی ہیں۔ اس ناول میں تاریخ، پلاٹ، کردار نگاری،

منظر کشی، مکالمے وغیرہ سبھی کا شعوری استعمال ہوا ہے لیکن شرر ان مختلف عناصر کا مناسب امتزاج نہیں کر پائے ہیں۔ نتیجتاً ناول کا فن متاثر ہوا ہے۔ جیسا کہ تاریخ میں رونما ہوئے مختلف واقعات کو ناول نگار اپنی منشا کے مطابق تبدیل کر دیتا ہے۔ اسی کے ساتھ تاریخ پر ہیرو ہیروئن کی عشقیہ روداد اثر انداز ہوتی ہے۔ ناول میں ان اہم کرداروں کی کردار کشی کا انداز بھی داستانی ہے اور مختلف اہم کرداروں کے ذریعہ ادا ہونے والے کلمات بعض دفعہ ان کے کردار کشی سے متضاد ہوتے ہیں۔

'فردوس بریں' شرر کی وہ اہم تخلیق ہے جو ان کے فنی صلاحیت کا پتہ دیتی ہے۔ یہ ناول فرقۂ باطنیہ کا عروج اور سلطنت مغلیہ کے ذریعہ ان کے زوال کا مظہر ہے۔ تاریخ کا یہ اہم واقعہ ایک محبت کرنے والے جوڑے کے ذریعہ بیان ہوا ہے۔ کس طرح ایک متغیر حالات میں گرفتار ہو کر وہ دونوں واپس ملتے ہیں۔ ناول میں 'فردوسِ بریں' کی منظر کشی اس کے پورے جزئیات کے ساتھ ہوئی ہے۔ قصے میں فرقۂ باطنیہ اور فردوسِ بریں سے متعلق کردار اپنی ذات پر مافوق فطری مخلوق کا تصور دیتے ہیں۔ ناول میں پریاں، حوریں، غلمان اور فرشتوں کا کردار رلایا گیا ہے۔ اس طرح ناول میں موجود فوق فطری منظر کشی اور دوسری دنیا کی فرضی مخلوق کے ذریعہ ایک پر اسرار سماں خلق ہو جاتا ہے۔

'فردوسِ بریں' کی طرح زوالِ بغداد کا قصہ بھی ان ہی غیر حقیقی واقعات و کرداروں کے ذریعہ وقوع پذیر ہوا ہے۔ اس ناول میں جہاں شان و شوکت اور عیش و آرام کا بیان ہوا ہے۔ اسی کے مثل داستان کے اہم ترین کردار بادشاہ کو اپنے محلات و آرائش کدہ میں مشغول دکھایا گیا ہے۔ ناول میں ان اہم کرداروں کے علاوہ داستانی دنیا کا ایک لافانی کردار بھی نظر آتا ہے۔ یہ کردار عیار کا ہے۔ داستان کے مانند یہ ناول میں اپنے شعبدوں اور عیاریوں کے سبب ایک پر اسرار مخلوق نظر آتے ہیں۔ ان کے حیرت انگیز اعمال کے سبب ہیرو ہیروئن کے حالات کس نہج پر متاثر ہوئے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ بیان ہے۔

شرر کے بعد ابتدائی ناول نگاروں کے سلسلے کو رسوا اپنی فنکارانہ صلاحیت، سلیقہ، قصہ گوئی اور بلیغ مشاہدے کے ذریعہ فنی تکمیل عطا کرتے ہیں۔

اردو کا پہلا مکمل ناول امراؤ جان ادا ناول کے فنی معیار پر پورا اترنے والا پہلا کارنامہ ہے۔ اس تخلیق میں پہلی دفعہ ایک طوائف کو وہ صلاحیت دی گئی ہے کہ وہ اپنے حالاتِ زندگی کے پس منظر میں اس

وقت کے معاشرتی زیر و بم کا بیان کرتی ہے۔ ابتدائے ناول میں ہمیں داستانی محفل کے مانند ایک مجلس دکھائی دیتی ہے، جس میں اہتمام کے بعد ناول کے کرداروں کے ذریعہ شعری ذوق کی تسکین کی جاتی ہے لیکن بہت جلد یہ محفل قصہ گوئی کی محفل میں تبدیل ہو جاتی ہے اور قصے کا سرا رسوا امراؤ کے ہاتھ میں دے دیتے ہیں۔ اب امراؤ اپنی یاد کے گوشے سے مختلف واقعات بیان کرتی ہے۔ اس طرح ایک ایسا پلاٹ ترتیب ہوا ہے جس میں آورد کا احساس نہیں ہوتا لیکن ناول میں لائے گئے بعض ضمنی واقعات کی شمولیت، معاشرتی رسم و رواج کا بیان اور بعض مخصوص جملوں کے استعمال سے قصے کو حقیقی ثابت کرنے کی کوشش داستان سے متاثر عناصر ہیں۔ رسوا کا مانند داستان گو اپنی موجودگی کے ذریعہ چند مخصوص جملوں سے قصے کو حقیقی ثابت کرنے کی کوشش ہوئی ہے۔

'ذاتِ شریف' رسوا کا پہلا مکمل ناول ہے۔ ناول میں رسوا نے ایک ایسے نواب کی کردار کشی کی ہے، جس کے بھولے پن کے سبب اس کے مصاحبین اسے خوب لوٹتے ہیں۔ ماقبل قصوں کو اپنے ذہن میں بسائے یہ کردار مصاحبین کے پھیلائے جال میں بہ آسانی پھنس جاتا ہے۔ اس طرح ایک مرصع طلسمی دروازے کے ذریعہ اس کی ملاقات سبز قبا پری سے ہوتی ہے، جس کا دیدار وہ کھنڈر نما مکان میں پہلے بھی کر چکے ہوتے ہیں۔ سبز قبا پری اپنی طلسماتی دنیا سے ان کے لیے تحفے تحائف بھیجتی ہے۔ اسی خیال پری اور پہاڑوں پر سکونت پذیر گھنسام جوگی سے لڑنے کی تدبیر میں نواب بڑی خاموشی کے ساتھ خالی ہاتھ رہ جاتے ہیں اور تمام طلسم فنا ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً بقیہ زندگی کے لیے طوائف کے گھر پڑ جاتے ہیں۔

'شریف زادہ' رسوا کا ایک اصلاحی ناول ہے۔ اس کے اہم کردار کے طور پر مرزا عابد کو لائے ہیں۔ تمام خامیوں سے مبرا مرزا عابد کا کردار مثالی زمرے میں رکھا جائے گا۔ اس کردار میں مثالیت وتکمیلیت اس حد تک ہے کہ کسی بھی منفی حالات کا اثر اس کردار پر نہیں ہوتا۔ نا ہی وہ پُر خطر راستوں سے گھبراتا ہے۔ اس کے برعکس محنت و مشقت سے اپنی تمام مشکلات آسانی میں تبدیل کر لیتا ہے۔ ناول کے قصے میں اس کردار کے ساتھ اتفاقی معاملات پیش ہوتے ہیں، جس کے ذریعہ وہ تنگ ماحول کو اپنے حق میں بہتر کر لیتا ہے۔ اس کردار میں ہمیں کوئی عیب نظر نہیں آتا۔ مرزا عابد ناول نگار کی کردار کشی کے سبب ایک مجسم مثالی پیکر نظر آتا ہے۔

اردو ناول میں آخری روایت ساز کی حیثیت پریم چند کی ہے۔ انھوں نے اپنی تخلیق میں اس حقیقت نگاری کا بیان کیا، جو ہندوستانی معاشرے کے ایک مخصوص طبقے اوران کے روزمرہ مسائل سے متعلق تھی۔ پہلی دفعہ ان کی حقیقت نگاری کے ذریعہ اردو ناول میں ہندوستانی سرزمین کی عکاسی ہوئی۔ اوران کے ذریعے ناول کا فن مکمل ومعتبر ہوگیا۔

پھر بھی پریم چند کے ابتدائی عہد کے کارنامے اپنی مثالیت کے سبب داستانی باقیات رکھتے ہیں۔ ان میں 'اسرارِ معابد، ہم خرما و ہم ثواب، جلوۂ ایثار اور بیوہ کا شمار ہوتا ہے۔ اسرارِ معابد ان کی پہلی نامکمل تخلیق ہے۔ ناول میں مختلف واقعات بیان ہوئے ہیں، جس کے سبب ناول کا قصہ متاثر ہوا ہے۔ اسی کے ساتھ پریم چند نے ضمنی واقعات کا بھی التزام کیا ہے اور ناول کے کردار ایک خاکے کی صورت رکھتے ہیں۔

'ہم خرما و ہم ثواب' پریم چند کے اصلاحی مقاصد کا بیان کرتا ہے۔ ناول میں ہیرو امرت رائے کارِ خیر کے لیے ایک بیوہ پورنا سے شادی کرنے کا عہد کرتا ہے، جب کہ اسے پریما سے محبت ہے۔ جس سے وہ دستبردار ہوجاتا ہے۔ بیوہ پورنا سے شادی کے ساتھ امرت رائے کو اس سے شدید محبت ہوجاتی ہے اور وہ پریما کو یکسر بھول جاتا ہے۔ پریما کے شوہر دان ناتھ کے ذریعہ پورنا کے مرنے کے بعد امرت رائے دوبارہ پریما کو اسی شدید جذبے کے ساتھ اپنی زندگی میں شامل کرلیتا ہے۔

اس کردار کے احساس و اعمال میں یہ متضاد رویہ دکھائی دیتا ہے جو کہ مثالی کردار نگاری کے سبب ہے۔ ناول میں کرداروں کے نام صفات کے اعتبار سے لائے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر پریما ہمیں محبت کی مورت دکھائی گئی ہے۔ اہم کردار 'امرت رائے' جو پُرخطر زندگی کے تمام مشکلوں سے بہ آسانی گذر جاتا ہے۔ کردار پورنا اپنی زندگی چودھویں کے چاند کے مانند مکمل کرکے امرت رائے کے لیے اپنی جان دے دیتی ہے۔ اسی طرح دان ناتھ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ اس طرح تقریباً سبھی کردار اسم بامسمیٰ کی شرط پوری کرکے مثالی زمرہ میں آجاتے ہیں۔

پریم چند کے ابتدائی ناولوں میں 'جلوۂ ایثار' تیسرے نمبر پر ہے۔ اس ناول میں قصہ، پلاٹ، کردار اور منظر سبھی میں ماقبل قصہ گوئی کی مماثلت نظر آتی ہے۔ ناول کے سبھی اہم کردار ایک مرحلے کے بعد جذبات و احساس سے ماورا ہوجاتے ہیں اور قصے میں جذبے کی محض ایک ڈور 'ایثار' سے بندھے نظر آتے

ہیں۔ یہ کردار کسی عام مخلوق کے برعکس غیر فطری کردار کا گمان دیتے ہیں۔ ناول کا اختتام خصوصی طور پر پریم چند کے مطمحِ نظر کو بیان کرتا ہے۔ جس کے سبب یہ کہانی وجود پذیر ہوئی۔ جس کی آئینہ داری ناول کے عنوان سے بھی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ناول کے بعض واقعات میں فوق فطری واقعات و کردار کا بیان ہوا ہے، جیسا کہ ناول کے پہلے منظر میں سباما کو آشٹ بھجی مندر میں دیوی کے درشن ہوتے ہیں۔

پریم چند کا ناول 'بیوہ' ان کے ابتدائی عہد کا ناول ہونے کے باوجود بہت حد تک کامیاب نظر آتا ہے۔ پھر بھی ناول کا اہم کردار اپنے افعال و اعمال کے سبب ناول میں ایک مثالی پیکر کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہ کردار ایک لکچر کو سن کر اس حد تک متاثر ہوتا ہے کہ تمام عمر شادی نہ کرنے کا تہیہ کرتا ہے، جس کے سبب اپنی منگیتر پریما کی شادی اپنے جگری دوست دان ناتھ سے بہ خوشی کرا دیتا ہے۔ امرت رائے اپنے آبا و اجداد کا تمام تر اثاثہ خیرات کر کے ایک بدھوا آشرم کی تعمیر کرتا ہے اور اپنی زندگی اس کی کامیابی کے لیے وقف کر دیتا ہے۔

مقالے کا چوتھا باب ''اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستان کے اثرات'' ہے۔ اس باب میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو کے ابتدائی ناولوں نے زبان و بیان کی سطح پر داستان سے کس قسم کے اثرات قبول کیے ہیں۔ اردو کے ابتدائی ناول پر داستانی اثرات محض پلاٹ، کردار اور منظرکشی تک محدود نہیں رہے۔ ان تخلیقات کے زبان و بیان پر بھی داستان کی مشابہت نظر آتی ہے۔ اس امر کو مدنظر رکھتے ہوئے نذیر احمد کی تخلیقات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ان کے اولین ناول 'مراۃ العروس' سے لے کر 'توبۃ النصوح'، 'ایامیٰ' اور 'رویائے صادقہ' وغیرہ میں بھی بیان کی سطح پر چند مخصوص داستانی لوازمات ملتے ہیں۔

ان ناولوں میں نذیر احمد قصہ یا کردار کا بیان کرتے ہوئے اپنی رائے کا اظہار اعلانیہ طور پر کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں کسی قصہ کی تخلیق سے قبل ہی وہ اس کے محرکات کا بیان ضروری سمجھتے ہیں۔ اس کے علاوہ واقعات کے بیان میں کرداروں کے مخصوص صفات و اعمال کا تذکرہ بھی ضروری خیال کرتے ہیں، جس کے سبب قاری ناول نگار کی منشا سے واقف ہونے کے ساتھ کردار کے متعلق رائے بھی قائم کر لیتا ہے۔ اس طرح اکثر وہ قصہ کے درمیان ضمنی قصے لاتے ہیں لیکن ان قصوں میں ان کا اندازِ بیان اور لب و لہجہ داستان گو کے مانند ہو جاتا ہے۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار کے ناولوں میں راوی کا کردار داستان سے مشابہ ہے۔ یہ کردار جہاں قصہ کے دوران قاری کومختلف واقعہ کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ وہیں ناول کے مختلف کردار وواقعات پرطنز کرتا اور کبھی نصیحت کرتا ہے۔اس کے علاوہ ناول میں مختلف مقامات پر قاری کو سامعین و ناظرین کہہ کر مخاطب کرنا، ساتھ ہی اپنے لفاظی سے کسی بھی واقعہ ومنظر کے بیان میں طویل جزئیات نگاری کی شمولیت قدیم روایت کی عکاسی کرتی ہے۔

شرر اپنے قصوں میں بیان کے ذریعہ کسی کردار، واقعات ومناظر کوتخیلاتی وتمثیلی بنا کر پیش کرتے ہیں۔جس کے سبب ناول کی فضا غیرفطری اوررومانی ہوجاتی ہے۔شرر کا یہ مخصوص اندازِ بیان تقریباً سبھی ناولوں میں کارفرما ہے۔

شرر کے بعد مرزا رسوا کی تخلیقات میں یہ نقائص کم ہوگئے ہیں۔ رسوا نے داستانی انداز کے 'راوی' کو برقرار رکھا ہے۔ جو کرداروں کے حالات واعمال کا بیان کرتا ہے۔اس کے علاوہ بعض دفعہ وہ اپنے بیان سے غیرفطری فضا خلق کرتے ہیں اور دورانِ قصہ ناظرین وسامعین کومخاطب کرتے ہیں۔

ان فنکاروں کے بعد پریم چند ابتدائی ناول نگاروں میں ایک اہم حیثیت رکھتے ہیں۔ پریم چند نے اپنی ابتدائی تخلیقات میں اصلاحی مقاصد کواہمیت دی ہے۔ ان کا یہ جذبہ ناول میں شامل ہوکر کردار و واقعات کواثر انداز کرتا ہے، جوناول کے فنّی حیثیت کوکمزور کرتا ہے۔

اردو کے ان ابتدائی ناول نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لینے سے واضح ہوتا ہے کہ ان کی ساخت، زبان اور واقعہ نگاری پر داستان کے اثرات نمایاں ہیں۔

O

فہرست

باب اوّل

داستان کا فن

اردو کی تمام کلاسیکی اصناف میں ''داستان'' ایک اہم اور قابلِ ذکر ادبی صنف ہے۔ یہ اردو ادب کا ابتدائی نثری کارنامہ ہے۔ جو اپنی خصوصی اوصاف کے سبب طویل عرصے تک لوگوں کی دلچسپی کا محور رہی۔ دنیاوی ادبیات کا مطالعہ جب ہم داستانوں کو مدِ نظر رکھ کر کرتے ہیں تو کسی نہ کسی شکل میں تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ یہ موجود نظر آتی ہیں۔ جس سے ہمیں داستان کی قدامت کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ داستانوں کی بزرگی کے سلسلے میں ڈاکٹر سہیل بخاری کا مندرجہ ذیل یہ قول اہمیت رکھتا ہے:

''داستان گوئی کا رواج انسان کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی میں صدیوں سے چلا آتا ہے اور قریب قریب ہر قوم میں داستان سرائی ہوتی رہی ہے۔''[۱]

مختلف متنوع کہانیوں کی خصوصیت رکھنے والی صنف داستان ایک زبانی بیانیہ ہے۔ جس میں مافوق الفطرت عناصر کے ذریعہ محیر العقول واقعات کا ایک طویل ترین سلسلہ ہوتا ہے۔ داستانوں کی اس دنیا میں تمام اجارہ داری اس کے اہم کردار کی ہوتی ہے۔ خواہ وہ معاملاتِ عشق میں ہو یا میدانِ رزم میں۔

اپنی کتاب ''ہماری داستانیں'' میں سید وقار عظیم نے داستان کو اس طرح متعارف کرایا ہے:

''داستان'' کے لفظ کے ساتھ تصورات کی ایک رنگین دنیا آباد ہوتی ہے۔''[۲]

داستان کے اس طلسمی ماحول کو سمجھنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ اس کے ابتدا پر ایک طائرانہ نگاہ ڈالی جائے۔ داستان کا وجود مختصر سادہ قصے اور حکایت کے بعد ہوا ہے۔ انسان کے خیالات جہاں تک پرواز کرتے گئے، اس نے اپنے تصور سے ان قصوں کو آراستہ کرنا شروع کیا اور انھیں حتی الامکان وسعت دی۔ نتیجتاً ایک نئی صنف نکھر کر ہمارے سامنے آئی جو انسان کے وسیع ذہنی تخیل کا پتہ دیتی تھی۔ یہی صنف داستان کہلائی۔ اپنی وسعت اور جامعیت کے سبب داستان نے مختصر قصے اور حکایت دونوں کے مشترکہ اوصاف جذب کر لیے اور اپنی منفرد خصوصیت کا استعمال کر کے کبھی نہ ختم ہونے والی کہانیوں کے شاندار سلسلے کی

شروعات کی۔اس ضمن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کا یہ قول ملاحظہ فرمائیں:

''کہانیاں خواہ نظم کی شکل میں رہی ہوں یا نثری انداز اختیار کر لی ہوں ان کا وجود انسان کے ذہن میں تمام فنون لطیفہ میں سب سے پہلے ہوا اور داستانیں قدیم اولین مختصر قصوں اور کہانیوں کے بعد آنے والی سب سے پہلی ترقی یافتہ شکل ہے،اس لیے اس کا رشتہ انسانی زندگی کے ابتدائی زمانے کے قصے اور کہانیوں سے ادب کے دیگر اصناف کے مقابلے میں زیادہ ہے۔'' [۳]

اردو ادب میں داستان کو بنیاد عطا کرنے اور اس کے عناصر کو متشکل کرنے میں خصوصی طور پر مشرقی داستانوں کی اہمیت رہی ہے۔ان مشرقی داستانوں کی فہرست میں سب سے پہلے عرب داستانوں کا ذکر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔قبائلی علاقوں کی شکل میں سکونت پذیر اہلِ عرب اپنی ریگستانی محفلوں کو قدیم معرکہ آرائیوں سے منور کرتے تھے۔ان ریگستانی فضاؤں میں منعقد ہونے والی مجلسوں میں بادشاہ کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔اس لیے ان قصوں کے اہم کردار بادشاہ کے بہ نسبت بہادر اور جنگجو نوجوان ہوتے تھے۔ان محفلوں کے ذریعہ اہلِ عرب لطف حاصل کرنے کے ساتھ اپنے جذبۂ شجاعت کی تسکین بھی کرتے تھے۔اس لیے ان کا پسندیدہ موضوع ''شجاعت و بہادری'' تھا۔

اردو داستانوں کی راہ ہموار کرنے میں سنسکرت داستانیں بھی اہمیت رکھتی ہیں۔یہ داستانیں خالص ہندوستانی سرزمین پر وجود میں آئیں ہیں۔جن میں فوق فطری عناصر مثلاً سحر، یوگ اور جادو وغیرہ کے کرشمے ملتے ہیں۔ان سنسکرت داستانوں میں پائے جانے والی مافوق الفطری اشیاء کی موجودگی اور قدامت کے بارے میں پروفیسر گیان چند کے الفاظ دیکھیے۔لکھتے ہیں:

''ان کہانیوں کے علاوہ سنسکرت میں بڑے بڑے نثری رومان بھی بکثرت ہیں............ان سب داستانوں میں فوق فطری عناصر، دیوتاؤں اور عشق کی کارفرمائی ناگزیر ہے .... چنانچہ ہندوستان کے قدیم افسانوں میں سحر کا جو تخیل پیش کیا گیا ہے وہ دوسری قوموں کے قدیم ادب میں نہیں۔'' [۴]

ان سنسکرت داستانوں میں پائے جانے والے غیر فطری اشیاء کی موجودگی سے ہمیں اس بات کا بہ خوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ اردو داستانوں کو وہ بنیاد پہلے ہی مل چکی تھی۔

مشرقی داستانوں میں فارسی داستانیں بھی اہمیت رکھتی ہیں جو فنی لحاظ سے عرب اور سنسکرت داستانوں سے مختلف نظر آتی ہیں۔ مشرقی داستانوں میں اردو داستانوں اور داستان نگاروں نے سب سے زیادہ استفادہ ایرانی داستانوں سے کیا۔ ایرانی داستانیں خصوصی طور پر بادشاہوں اور نوابوں کو موضوع بناتی ہیں۔ اس کی وہم وجہ یہ ہے کہ ایران میں باقاعدہ داستان گویوں کی رسائی بادشاہ کے دربار میں تھی۔ بادشاہی دربار سے منسلک ہونے کے سبب انہیں معاشرے میں ایک خاص مقام ومرتبہ ملا ہوا تھا۔ اس لیے بادشاہ کی دلچسپی اور خوشی کو مدِنظر رکھتے ہوئے اپنے داستانوں میں اہم کردار کے طور پر بادشاہ کو جلوہ افروز کیا اور اپنے تخیل کی مدد سے اسے قوتِ لازوال سے متصف کر دیا۔ داستان کا بادشاہ ایسا تھا جس کے سامنے انسانوں کی کوئی حیثیت نہ تھی۔ اس لیے بادشاہ سے معرکہ آرائی کرنے اور اس کی اقبال مندی کو ظاہر کرنے کے لیے مافوق الفطری قوتوں کا ظہور ایرانی داستان گویوں کا اعجاز تھا۔ اپنے قوتِ بیان سے انھوں نے غیر فطری چیزوں کو رواج دیا اور اسے داستان میں شامل کر دیا۔ ایرانی داستان گویوں کے تخیلی پرواز کو گیان چند نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

''ایرانیوں کا تخیل فوق الفطرت کی فضا میں بڑی بلند پرواز کرتا تھا............شاہ نامے میں بھی بعض مقامات پر فوق فطری عناصر ہیں مثلاً شیطان اور مارضحاک، سیمرغ، دیو، ہفت خواں، اسفندیار کی روئیں اتنی وغیرہ۔'' [۵]

اردو داستان نے اپنی بنیاد پذیری میں سب سے گہرا اور پائیدار نقش ایرانی داستانوں سے قبول کیا۔ خواہ وہ داستانی مزاج کے لحاظ سے ہو، تکنیک کے لحاظ سے ہو، زبان و بیان کے لحاظ سے ہو، داستانی کردار کے لحاظ سے ہو، یا داستان میں استعمال ہونے والے فوقِ فطری عناصر کے اعتبار سے ہو۔

ان داستانوں پر ایرانی اثرات کو مزید سمجھنے کے لیے ہمیں ہندوستان کے ماضی بعید کی سیاسی ماحول کے ساتھ بدلتے ہوئے معاشرے کا جائزہ لینا ہوگا۔ ایرانی حکمرانوں کی فتح کے بعد ہندوستان پر ایک عرصۂ دراز تک ایرانی بادشاہوں کی حکومت رہی۔ یہاں تک کہ انھوں نے ہندوستانی شہریت اختیار کر لی۔

ہندوستان میں ان کی آمد سے مختلف سطح پر تغیرات ہوئے جو ان کے پائیدار نقش کا پتہ دیتے ہیں۔ اس کا پہلا ثبوت ہندوستانی سرکاری زبان ہے۔ بہ قول عبدالحلیم شرر:

''دہلی میں ایرانی امرا شروع ہی سے اہم حیثیت رکھتے تھے۔ فارسی زبان سرکاری زبان

اور ایرانی ادب وتہذیب سکّہ رائج الوقت کی حیثیت رکھتے تھے۔'' ۶

یہ بادشاہ اپنے ساتھ اپنی تہذیب اور زبان بھی لے کر ہندوستان آئے۔ ان کی تہذیب کا بہترین اظہار ان کی وہ داستانیں ہیں جو فارسی زبان میں تھیں اور ان کے ساتھ ہندوستان آ گئی تھیں۔ انہیں عوام میں بہت مقبولیت ملی۔ ایرانی بادشاہوں نے یہاں بھی داستان کی سرپرستی کی۔ اور پرانی تہذیب وتمدن کے زیر اثر انہیں درباروں میں جگہ دی۔ بادشاہوں اور نوابوں نے داستان سے اپنی محفلیں آراستہ کیں۔ اس طرح داستان گو کا عوام کے ساتھ بادشاہ وامرا سے بھی رشتہ استوار ہوا۔ جس کے سبب داستان کو مزید نکھرنے کا موقع ملا۔ ڈاکٹر سہیل بخاری کا مندرجہ ذیل قول ملاحظہ کریں:

''داستان گوئی کو بحیثیت فن مسلم ہونے اور فروغ پانے کو البتہ بادشاہوں کی سرپرستی درکار تھی چنانچہ جب درباروں میں داستان گوئی کا عہدہ قائم ہوا اور داستان گو باقاعدہ اور بالالتزام ملازم ہونے لگے تو اس فن کو چار چاند لگ گئے۔'' ۷

یوں تو اردو داستانوں سے قبل سنسکرت داستانوں میں فوقِ فطرت عناصر جا بجا نظر آتے ہیں مگر پر ایرانی داستانوں کے زیر اثر ان فوق فطری قوتوں کے استعمال اور ان کے طریق استعمال میں ترقی ہوئی۔ اس طرح داستان گویوں کے ذریعہ اردو داستانوں میں طرح طرح کے فوق فطری عناصر کے مظاہرے اور تخیل کے کرشمے سے اس کے محدود کینوس کو وسعت ملی۔ اسی کے ساتھ اردو داستان گویوں نے اپنی جدتِ طبع کے ذریعہ اردو داستان میں حقیقی دنیا سے ماورا ایک منفرد اور وسیع تر دنیا کی تخلیق کی اور اس تخلیقی جہان کو اپنی نوع بہ نوع بیانات وتجربات کے ذریعہ پیش کیا اور اپنا ایک الگ امتیاز قائم کیا۔

داستان ایک ایسا لفظ ہے جو اپنے ساتھ کہانیوں کا لشکر لے کر آتا ہے۔ اس لفظ کے ساتھ ہی ہمارے ذہن میں قصہ اور کہانیوں کا ایسا عکس نظر آتا ہے جس کی شروعات ہمیشہ عظیم الشان سلطنت سے ہوتی ہے۔ داستان چاہے کوئی بھی ہو مختصر یا طویل تقریباً سبھی داستانوں کی ابتدا ہمیشہ اسی طرح ہوئی ہے۔

داستان اپنے فن کا بالکل صحیح آئینہ دار ہے۔ داستان یعنی قصہ اور کہانیوں کا کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ۔ ایک ایسی کڑی جس میں ایک کے بعد ایک قصے جڑتے چلے جاتے ہوں اور ہر قصہ پہلے بیان کیے گئے قصے سے انوکھا اور زیادہ حیرت انگیز ہوتا ہے لیکن اسی انوکھے پن سے ان کا رشتہ آپس میں ایک دوسرے سے گہرا ہوتا جاتا ہے۔ ایک کے بعد ایک حیرت واستعجاب کو متاثر کرنے والا یہ انوکھا پن داستان

کی دلکشی کا سبب بنتا ہے۔ جس سے داستان برابر دلچسپ ہوتی جاتی ہے۔

داستان گو اپنے داستان میں دلکشی و جاذبیت کے لیے ہر ممکن طریقہ استعمال کرتا ہے جس سے وہ آخر تک اپنے سامعین کو باندھے رکھتا ہے اور داستان میں کسی بھی موڑ پر ان کی یہ گہری مقناطیسی دلچسپی نہیں ٹوٹتی۔ جیسا کہ اطہر پرویز داستان کی دلچسپی کے متعلق رقم طراز ہیں:

> ''یہ داستانیں اپنے سننے والوں کے لیے ایسی تفریح، دلچسپی اور ذہنی انبساط کا سامان مہیا کرتی ہیں جس میں منطق اور استدلال کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے کیونکہ جیسا پہلے کہا گیا ہے یہ قصے حقیقت کی دنیا سے ماورا پڑھنے والوں کو ایک دلکش دنیا میں لے جاتے ہیں، جو دلچسپ بھی ہے اور رنگین، حسین اور پرشکوہ بھی۔'' ۸

داستان میں اس دلکشی کو برقرار رکھنے کا سب سے کارگر اور آسان طریقہ جو داستان گو استعمال کرتے ہیں۔ وہ فوق فطری عناصر کی شمولیت کے ذریعہ محیر العقول واقعات کا بیان ہے۔ اس لیے داستان گو حیران کن واقعات کا ایک ایسا سلسلہ شروع کرتا ہے کہ آنے والے اک اک موڑ اور بیان کیے گئے تمام واقعات کے ساتھ سامعین کی دلچسپی عروج کی طرف بڑھتی جاتی ہے اور اس میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ اس سلسلے میں داستان ''آرائشِ محفل'' سے ایک مثال ملاحظہ فرمائیں:

> ''جو ہیں حاتم کا پاؤں زمین کی تہہ پر پہنچا آنکھیں کھول کر جو دیکھا تو آپ کو اور اس نازنین کو ایک پھولے پھلے باغ عالیشان میں پایا چھچک کر رہ گیا اور وہ اس کا ہاتھ چھوڑ کر کسی طرف چلی گئی وہ سیر کرتا ہوا ادھر اُدھر تماشا دیکھتا پھرتا تھا کہ ایک طرف سے ہزاروں پری پیکر غول باندھے گلے میں بانہیں ڈالے سر سے پاؤں تک گہنے میں لدی ہوئیں کسی طرف سے نکل آئیں اور حاتم کو زبردستی اپنی طرف کھینچنے لگیں اس نے ہرگز کسی کی طرف رغبت نہ کی اور نہ کسی کو سر اٹھا کر دیکھا کہ یہ کون ہین اور اور کیا کرتی ہین کیونکہ اس مرد کا کہنا اس کو یاد تھا............ آخر کار وہ بہر صورت اس کو ایسے مکان میں لے گئین جو تمام جواہر لعل و یاقوت سے بنا تھا لاکھون تصویرین ہر ایک طرف اس میں لگی تھین اور تخت مرصع بھی ایک دالان خوش قطع میں نہایت تکلف سے بچھا تھا جب وہ اس تخت کے پاس پہونچا تب وہ سبکی سب بطور تصویر کے نقش بدیوار ہوگئین اور

ہزارون پریان اس محل کی دیوار سے نکلین۔'' ۹

اس کے علاوہ مافوق الفطرت کی مثال ''باغ و بہار'' جیسی داستان میں بھی پائی جاتی ہے۔جس میں طلسمات کا بیان کافی کم حد تک ہوا ہے۔پھر بھی اس میں تیسرے درویش کے قصے میں ضمنی کردار شہزادہ نیم روز کے جنونی ہونے کا سبب جن کی شہزادی ہوتی ہے اور داستان کے چاروں درویشوں سے ان کی معشوق کو چھین کر غائب کرنے میں انہیں جنوں کا ہاتھ رہتا ہے۔اس داستان کا سب سے اہم قصہ جو آزاد بخت کا ہے اور داستان میں پلاٹ کی حیثیت رکھتا ہے وہ بھی جنوں کے اثر سے مغلوب نظر آتا ہے۔

فوق الفطری عناصر داستانوں کا ایک خاص وصف ہے۔ان مافوق العادت مخلوقات، اشیاء اور واقعات کا بیان داستان گو تخیل کی آخری حد پر جا کر کرتا ہے۔داستان گو کے خیالات جس قدر وسیع ہوں گے اور اس کے تخیل کی پرواز جتنی بلند ہوگی ،تو داستان میں اس کا بیان طرح بہ طرح کے کرشمات کی صورت میں ظاہر ہوگا۔جیسا کہ اطہر پرویز داستان کے تخیلی پہلو پر اصرار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''عظیم ادب وہی کہلایا گیا ہے جو تخیلی عناصر سے بھرپور ہو،جس کے اندر تخیل کے وسیع تر امکانات چھپے ہوئے ہوں۔ادب میں علامتیں، رمزو کنائے وتشبیہ واستعارے اسی کے بل بوتے پر ظاہر ہوتے ہیں۔داستانوں میں اس کا وافر ذخیرہ ہے لیکن داستان کے فن کو جدید ہیئتوں کی تکنیک کے معیاروں سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔'' ۱۰

داستانوں میں جس طرح فوق فطری واقعات بیان ہوتے ہیں۔انہیں کے ساتھ کچھ ایسے اشیاء کا ذکر بھی ملتا ہے جو مختلف داستانوں میں اپنی کرامات کے ذریعہ اہم حیثیت رکھتی ہیں۔ہیرو ان کی مدد سے طرح طرح کے مہمات عبور کرتا ہے اور آسانی سے منزل مقصود تک پہنچ جاتا ہے۔مثلاً داستان ''فسانۂ عجائب'' میں جان عالم کو پیر مرد کے ذریعہ عطا ہوا ''لوح'' جس سے قدم قدم پر جان عالم کو نصیحت ملتی رہتی ہے۔اسی طرح داستان ''آرائشِ محفل'' میں خرس سردار کی بیٹی کی جانب سے حاتم کو اپنی منزل کی طرف نکلتے ہوئے دیا جانے والا ''مہرہ'' کسی طور پر ایک اہم شخصیت سے کم حیثیت نہیں رکھتا۔یہ مہرہ داستان میں ہر مشکل موقعہ پر اپنی تاثیر اور جادو سے حاتم کا ساتھ دے کر اسے کامیاب کرتا ہے اور ''داستانِ امیر حمزہ'' میں موجود ''نقش'' جب سامعین ایک بے جان اور روح سے مبرا شے کو انسانوں کی طرح باتیں کرتے ہوئے دیکھتے ہیں تو اسے ایک بے جان اشیاء نہیں خیال کرتے۔بلکہ وہ انہیں ایک ذی ہوش شخص کی مانند

نظر آتی ہے۔جس میں انسانی فہم وفراست کی تمام خوبیاں موجود ہیں۔اسی طرح جیسے جیسے تحیر وتجسس سے پر یہ واقعات آگے بڑھتے ہیں، سامع کی دلچسپی بھی بڑھتی جاتی ہے۔

داستان میں ان اشیاء کے ساتھ فوق فطری کردار کی موجودگی بھی ملتی ہے۔ یہ کردار داستانی انسان کی طرح اچھے اور برے دو خانوں میں تقسیم نظر آتے ہیں۔مختلف داستانوں میں اپنی ذاتی خصوصیات اور لیاقت کے سبب انہیں ایک شناخت حاصل ہوگئی ہے۔ پورے داستان میں اپنی مخصوص صلاحیت سے یہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں۔مثلاً ''داستان طلسمِ ہوشربا'' کے ''عیار اور جادوگر''۔ جادوگر اپنے جادو کے متنوع رنگا رنگ شعبدوں سے انسانی ذہن کو مہمیز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔داستانوں میں سحر کی سب سے ادنیٰ مثالیں کسی انسان کو جادو کے زیر اثر جانور بنانے کی ملتی ہیں۔مثال کے طور پر داستان آرائش محفل میں سوداگر کا بیٹا جو سحر سے کتا بنا ہوتا ہے۔حاتم کی مدد سے دوبارہ انسان بن جاتا ہے۔اسی طرح فسانۂ عجائب میں جان عالم کو وزیر زادہ دھوکے سے بندر بنا دیتا ہے۔ یہ سحر کی ادنیٰ مثال ہے جبکہ طلسم ہوشربا میں ساحروں کے ذریعہ مختلف حیرت انگیز ایسے کرشمے دیکھنے کو ملتے ہیں کہ ہم سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''طلسم ہوشربا'' میں جنگ کے میدان میں ''سحر'' کی یہ مثال دیکھئے:

> ''اسنے سحر کیا تو سراسر ایک تختہ آگ کا روشن معلوم ہوتا ہے اور صحرا آگ کا ہے اور سامنے اس کے کچھ دانے مارے کہ وہ زمین پھٹ گئی اور کچھ دانے مارے تین طرف اس کے دیوار سیسے کی بنکے تیار ہوئی اور شیر گرد اسکے اس طرح پھر رہا ہے کہ جیسے کوئی پہرہ دیتا ہے جب یہ سب اپنی نگہبانی کر چکا پھول اور چانول بتون پر چڑھا چکا تو اسنے پھر ایک صندوق نکالا اور اسکے پٹرے کو سحر پڑھ کے کھولا تو اس صندوق کے اندر سے ایک پریزاد قامت رشک شمشاد آنکھین غزال صحراے رعنائی رخسار آفتاب فلک زیبائی بال اسکے پر پیچ کہ سنبل کے پیچ اسکے سامنے ہیچ تمام جواہر کے گہنے مین لدی ہوئی پوشاک نفیس و نادر پہنے نکلی۔'' [۱۱]

مندرجہ بالا اقتباس میں ہم دیکھتے ہیں کہ داستان گو کا تخیل کس حد تک بڑھا ہوا ہے۔داستان گو اپنے تخیل کے ذریعہ سحر کے بیان سے ایسی طلسماتی فضا پیدا کرتے ہیں گویا انہیں سحر کے میدان میں مہارت و تجربہ حاصل ہو لیکن اس طرح کی طلسماتی اور سحر سے لبریز فضا پیدا کرنا اور مسلسل اپنی جادو بیانی سے یکے

بعد دیگرے طلسمات کے دفتر کھول دینا اردو داستان گو کا شیوہ ہے۔ بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی:

''ایرانی داستان میں طلسم کا عنصر بہت کم تھا۔ طلسم کو خصوصی اہمیت، بلکہ تقریباً مرکزی مقام دینے کا سہرا ہندوستان کے داستان گویوں کے سر ہے، اور یہ بالخصوص اردو کے داستان سراؤں کا طرۂ امتیاز ہیں۔'' ۱۲؎

داستان میں بیان ہوئے ان فوق فطری کرداروں میں پری، دیو، جادوگر، پیر، ولی، حکیم، درویش، جن، برقعہ پوش اور بھوت وغیرہ نظر آتے ہیں۔ ان میں سے کچھ تو وہ ہیں جو مکمل طور پر اپنے صفات اور وجود کے سبب فوق فطری کے زمرے میں آتے ہیں جیسے جن، پری، دیو، بھوت وغیرہ اور بعض جو انسان ہوتے ہوئے بھی اپنے اعمال و افعال اور علم کے سبب فوق فطری کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً باغ و بہار میں سبز سوار پوش ''حضرت علی'' چاروں درویشوں کو عین وقت پر آ کر خودکشی سے روکتے ہیں۔ وہیں دوسری جانب ''آرائشِ محفل'' میں خدائی مدد ''خضر علیہ السلام'' کے ذریعہ آتی ہے۔

یہ مافوق الفطرت کردار داستان کے پلاٹ کو پیچیدہ کرنے اور آگے بڑھانے میں مددگار ہوتے ہیں کیونکہ اکثر اوقات ان کے ذریعہ داستان کے قصے میں پیچیدگی آتی ہے۔ ایک کے بعد ایک حالات الجھتے جاتے ہیں لیکن پھر انہی جیسی دوسری مخلوق کے ذریعہ جو داستان میں اپنی اچھائی کی صفات کے ساتھ خصوصی طور پر ان کی مدد کے لیے لائے جاتے ہیں۔ داستان مخالف سمت میں آگے بڑھتی ہے اور داستان گو ان کرداروں کے ذریعہ داستان کی فضا کو سلجھا دیتا ہے۔ مثال ''داستان باغ و بہار'' میں جنوں کے بادشاہ ''ملک شہبال'' کے ذریعہ ان چاروں درویشوں کی مرادیں بر آتی ہیں۔ اس طرح داستان کا انجام ہمیشہ سامعین کی خواہش کو مدنظر رکھ کر خوشگوار ہوتا ہے۔ جس میں بالآخر ہیرو کی فتح ہوتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستان میں ایک اہم خصوصیت اس میں ''رجائی عنصر'' کا ہونا ہے۔ جو اپنے سامعین کو کبھی ناامید نہیں ہونے دیتی اور ہمیشہ پر امید ہونے کا سبق دیتی ہے۔

داستان میں ان عجیب الخلقت مخلوقات کو لانے کا ایک اہم سبب یہ بھی ہے کہ اس سے ہیرو کی اقبال مندی اور عظمت ظاہر ہوتی ہے۔ جب ایک انتہائی قوت کے مالک سے داستانی ہیرو ٹکراتا ہے اور اس کی فتح ہوتی ہے تو مسرت کے ساتھ ساتھ سامعین کی امید و حوصلے بھی بلند ہو جاتے ہیں۔

داستانوں میں موجود یہ حیرت انگیزیاں اور داستان گو کا تخیل کبھی بھی بے بنیاد اور غیر مرئی نہیں

ہوتیں بلکہ داستان گو کے ذہنی تخیل کو توسیع ہماری ہی دنیا میں ملتی ہے۔موجودات عالم میں حاضر مواد کو داستان گو اپنے بیانِ مبالغہ سے اس وضع میں پیش کرتا ہے کہ جس کے حقیقی ہونے کا ذرا شبہ نہیں ہوتا اور عام انسانی ذہن ان اشیاء کی اصلیت و ماہیت تک نہیں پہنچ پاتا۔نتیجتاً یہ داستانی دنیا اس کے احساسات پر حاوی ہو جاتی ہے اور اس کی دلچسپی میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔جیسا کہ ''آرائش محفل'' کی یہ مثال:

> ''سرخ سانپ کے حاتم کی بو پا کر پھنکارنے مارنا شروع کیے اور اس زور وشور سے کہ منھ کے شعلے آسمان تک پہنچتے تھے اور اس کا فن چٹان کے برار قد تاڑ کے مانند تھا اور آگ کے شعلے اس کی ناک کے نتھنوں سے بادِ سموم کی صورت نکلتے تھے۔'' ۱۳؎

اس اقتباس میں ہم دیکھتے ہیں کہ داستان گو نے اپنے تخیل سے ایک حقیقی چیز کو اس کی جسامت، قد اور خصوصیت میں مبالغہ کر کے غیر حقیقی اور غیر فطری بنا دیا ہے۔اگر ہم غور کریں تو حقیقی زندگی میں بھی بہت زہریلے اور قد آور سانپ ہوتے ہیں جنہیں ہم اژدہا کہتے ہیں اور جو پورے انسان کو نگل لیتے ہیں لیکن داستان کا یہ سرخ سانپ انسانی تخیل کے سبب فوق فطری مخلوق کا درجہ پا لیتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستانوں میں مختلف طریق پر ان فوق الفطری عناصر کا اس حد تک غلبہ ہوتا ہے کہ بغیر ان کی شمولیت کے داستان کی تکمیل نہیں ہوتی۔اس کے باوجود داستان میں اہم کردار کے طور پر ''انسانی وجود'' کو ہی مدنظر رکھا جاتا ہے اور انہیں اولیت دی جاتی ہے۔کبھی بھی کسی غیر انسان، ماورائی مخلوق کو داستان میں بہ طور ہیرو پیش نہیں کیا جاتا۔داستانوں میں تمام اہمیت ''داستانی ہیرو'' کی ہوتی ہے اور دیگر کردار خواہ وہ انسان ہو یا ماورائی مخلوق داستان میں دلچسپی کے طور پر داستان کی طوالت کو نظر میں رکھ کر لائے جاتے ہیں۔اسی طرح داستانوں میں واقعات کا طویل سلسلہ ہوتا ہے۔ایک کے بعد ایک لائے جانے والے کم وبیش ایک ہی طرح کے واقعات میں ربط کا ہونا محال ہے لیکن انہیں داستان کا اہم کردار مربوط رکھتا ہے۔یہی ایک ڈور ہوتی ہے جو پورے داستان میں ربط کا کام کرتی ہے۔شروع سے آخر تک اس کے ذریعہ پورے داستانی سلسلے کو جوڑا جا سکتا ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی کے مندرجہ ذیل قول سے اس کردار کی اہمیت واضح ہوتی ہے:

> ''زیریں پلاٹوں کی کثرت اور وقوعوں کی کثرت کے باعث لفظ ''داستان'' کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ ''کسی کردار کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کا مربوط سلسلہ۔'' ۱۴؎

اس سے داستان کے اہم کردار ہیرو کی اہمیت واضح ہوجاتی ہے جو داستان کے طویل وعریض مواد میں ربط کا کام کرتا ہے۔ جس کا تعلق معاشرے کے سب سے اونچے طبقے سے ہوتا ہے۔ یہ اہم کردار کوئی بادشاہ یا شہزادہ ہوتا ہے۔ اس ایک کردار کے داستان میں شامل کرنے سے داستانی کینوس وسیع ہوجاتا ہے کیونکہ کسی بادشاہ کے بیان کے ساتھ اس کی زندگی، رہن سہن، مشغلیں، مصروفیات، آسائشیں اور اس کے زندگی گزارنے کے طریقہ کار۔ یہاں تک کہ پوری حکومت کا نقشہ بیان کیا جاتا ہے کیونکہ بادشاہ یا شہزادے کی مصروفیات عوام سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس فرد کی دنیا عوام کے لیے زیادہ کشش و دلچسپی رکھتی ہے۔ جہاں بادشاہ کو جنگ کے میدان میں مخالف قوتوں کے سامنے اپنے طاقت کا مظاہرہ کرنا پڑتا ہے۔ وہیں وادیِ عشق میں اپنی جاں نثاری کے سبب معشوق کو بھی اپنی ایک نگاہ سے دیوانہ بنانا ہوتا ہے۔ ان کے ذریعہ درباری اور محلاتی زندگی کا پورا نقشہ کھینچ دیا جاتا ہے۔ جس میں ایک رعب و دبدبہ ہوتا ہے۔ اس طرح داستان کا بیان شان وشوکت سے پُر اور آسائشوں سے لبریز، دلچسپی لیے ہوتا ہے۔ بادشاہ کے برعکس اگر داستان میں بہ طور ہیرو کسی کسان کو مرکزی حیثیت دی جائے، اس کے روزمرہ واقعات کے برخلاف، اسے پریوں کے شہر کوہ قاف کی سیر کرتا ہوا دکھایا جائے یا اس کی روزانہ زندگی صفحہ قرطاس پر بکھیر دی جائے تو اس میں وہ دلکشی نہیں ہوگی بلکہ وہ ترقی پسند ادب کی تخلیق قرار دی جائے گی لیکن داستان سے موسوم نہیں کی جائے گی۔ جیسا کہ گیان چند کا بیان ہے:

> ''داستانوں کا جو کچھ موضوع تھا اس کے ہیرو شہزادے ہی ہوسکتے تھے۔ عشق، جنگ، مہمات، عوامی زندگی کے مشاغل نہیں۔ عوام کو غم جاناں میں مشغول دکھایا جائے کہ غم دوراں میں؟ عشق بازی کے ہفت خواں انھیں بےفکر لاابالیوں سے ممکن ہیں جو محبوب نادیدہ کی تلاش میں گھر بار چھوڑ کر نکل سکیں۔'' ۱۵

کسی بادشاہ، شہزادہ یا وزیرزادہ کو منتخب کرنے کی ایک اہم وجہ یہ بھی ہے کہ بادشاہ ملک وقوم کا سب سے اہم رکن ہوتا ہے۔ وہ کسی ملک کا سربراہ ہوتا ہے۔ اس کے دربار میں بادشاہ، تاجر، امیر وغریب سبھی آتے ہیں۔ جن کا سلطنت میں دبدبہ ہو وہ بھی اور جو مسکین رعایا وہ بھی ہر طرح کے لوگ بادشاہ نامی plateform سے رابطے میں رہتے ہیں۔ اس لیے اس اہم کردار کے ذریعہ اس عہد کے معاشرت کو منظر عام پر لایا جاتا ہے۔ تاجر سے لے کر رعایا کی نبض بادشاہ کے ہاتھ میں ہوتی ہے۔ اس لیے داستانوں کی قدر ومنزلت بڑھ جاتی ہے

کیونکہ ان میں اپنے عہد اور معاشرت کی عکاسی پائی جاتی ہے۔ اسی سبب ہماری داستانیں تہذیبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں اور ایسا ان اہم کردار کے ذریعہ ہی ہو پایا ہے۔

طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھنے والا داستان کا اہم کردار ابتدا سے مکمل کردار کی صورت داستان میں لایا جاتا ہے۔ صغر سنی میں ہی اس کی تمام صلاحیتیں نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہیں۔ داستان میں اس اہم کردار کا ابتدائی تعارف ایک کامل ذی روح کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ جس کے اندر کسی نقص اور کمزوری کا گزر نہیں ہوتا۔ ایک عالم اس کے تمام جوہر کا اعتراف کرتی ہے۔ ساتھ ہی اپنی دلکشی اور شجاعت کے سبب ہر ایک کو اپنا گرویدہ بنالیتا ہے۔ یہاں ایک نکتہ قابلِ غور ہے کہ اس کی انتہائی خوبصورتی و وجاہت کو واضح کرنے کے لیے داستان گو اکثر ایسے لفظوں کا اہتمام کرتا ہے۔ جن کا التزام خصوصی طور پر عورتوں کی خوبصورتی سے متعلق ہوتا ہے۔ اور ان تعریفی کلمات کو محض صنفِ نازک کی ذات سے وابستہ سمجھا جاتا ہے۔ جیسا کہ ''آرائش محفل'' میں جب منیر شامی سے حاتم کی ملاقات ہوتی ہے اس وقت حاتم کا سراپا یوں بیان ہوا ہے:

''اس نے سر اٹھا کر جو دیکھا تو ایک شخص نوجوان مہر جبین سروقد با زلف مشکشین بادشاہون کی سی پوشاک پہنے ہوئے احوال پوچھتا ہی۔'' ۱۶

ایسے الفاظ کے استعمال سے ہیرو کی ذات کو سامعین پر مزید نمایاں کر کے پیش کرنا مقصود خاطر ہوتا ہے۔

ہیرو کی ذات میں ایک خصوصی صفت ''نیک نیتی'' شروع سے لے کر داستان کے اختتام تک رہتی ہے۔ اکثر اوقات ہیرو کسی بھی مہم یا منزل کے حصول میں محض دوسروں کی خاطر نکلتا ہے اور جب وہ خالصتاً اپنی ذات کے لیے سفر پر آمادہ ہوتا ہے تو بھی یہ بات قابل غور ہے کہ وہ محض کسی ایک خواہش کی تکمیل کے لیے اپنا عیش و آرام، ملک وسلطنت اور دولت و بادشاہت سب کچھ چھوڑ کر انہیں نظر انداز کرتا ہوا خطرات سے پر مہم کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ داستان میں ایسے بیان سے ہیرو کی ایثار پسندی کے جذبے کی شدت نظر آتی ہے اور ساتھ ہی اس کے عزم و حوصلہ کی بھی داد دینی پڑتی ہے۔ اس کا وقار اور قد عام انسانوں سے کئی گنا بڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ نتیجتاً یہ کردار اپنی تمام تر اچھائی کی صفت کے سبب مثالی کردار کے زمرہ میں آجاتا ہے۔ اپنی صلاحیتوں اور خصوصی اوصاف کی وجہ سے اس پر مثالیت کی اس قدر تہہ چڑھ جاتی ہے کہ فوق فطری مخلوق ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ جیسا کہ پروفیسر گیان چند کا قول کردار کی بہترین وضاحت کرتا ہے:

''ایسی ہی چند مثالی خوبیاں ہیں جن سے ہیرو کی تشکیل ہوتی ہے۔ وہ حسن میں یوسف ثانی، عشق

میں رشک مجنوں، شجاعت میں غیرت رستم اور عقل میں ارسطوئے زماں ہوتا ہے۔'' ۱۷؎

ہیرو کے علاوہ داستان کے دیگر کردار بھی کم و بیش اپنے اوصاف کو حاصل کر کے ہماری نگاہوں کے سامنے آتے ہیں۔ ان پر مثالیت کی گہری تاثیر ہوتی ہے۔ یہ رنگ اس قدر پائیدار ہوتا ہے کہ کسی بھی کردار کو محض ایک دفعہ جاننے کے بعد ہی ہم اس کی مکمل شخصیت سے متعارف ہو سکتے ہیں۔ اچھے اور نیک کردار اپنے تمام تر حرکات و اعمال کے ساتھ سامعین کو محبوب ہو جاتے ہیں اور ہمیشہ اسی فارم میں نظر آتے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح برے کردار اپنی بدی اور ظلم کے ساتھ کریہہ چہرہ لے کر اس طرح سامنے آتے ہیں کہ اس کے ذریعہ پورا منظر بدصورت نظر آتا ہے۔ داستان میں کسی بھی موڑ پر یہ کردار اپنی عادات و اطوار کو تبدیل نہیں کرتے۔ جس کی وجہ سے بدکرداروں کی ہار متعین ہوتی ہے اور نیک ذی روح کامیابی سے دوچار ہوتے ہیں۔ تمام داستانیں بالخصوص اسی پلاٹ سے تعمیر ہوتی ہیں۔ داستان کی اس مثالی کردار کشی سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ بیان دیکھیے:

> ''داستان کے کردار بہت چھوٹی عمر میں اپنی پوری قوتوں (اور کمزوریوں) کو حاصل کر لیتے ہیں اور پھر ہمیشہ ویسے ہی رہتے ہیں۔ ایسی کردار نگاری کو یک زمانی Synchro n i c کہہ سکتے ہیں۔'' ۱۸؎

اگر چہ یہ داستانی کردار اپنی مثالیت اور تبدیل نہ ہونے والے رویہ کے ذریعہ جانے جاتے ہیں۔ اس کے باوجود داستان میں کچھ ایسے کردار بھی ہوتے ہیں جو اپنی عادت تبدیل کر ارتقائی رمق دکھاتے ہیں لیکن داستانوں میں ایسا ہونا ایک خاص مقصد رکھتا ہے۔ اس سے داستان کے ہیرو کی شان و دبدبہ کے ذریعے اس کی شخصیت کی تاثیر کو واضح کرنا ہے۔ ایسے کردار داستان میں جز کی حیثیت رکھتے ہیں۔

داستانوں میں ''جذبہ عشق'' ایک اہم حیثیت رکھتا ہے۔ انسان کا بنیادی وصف اور کائنات کے وجود پذیر ہونے کا سبب کہیں نہ کہیں عشق ہی ہے۔ عشق انسان کے خمیر میں داخل ہے۔ اس لیے جب اس نے پہلے پہل اپنی داستان سنائی تو اس میں عشق کو اولین درجہ عطا کیا۔ کہانی جیسے جیسے ترقی کی منزل کی طرف گامزن ہوتی گئی، عشق کی گزرگاہ اتنی ہی پاکیزہ اور اہم ترین منزل کی صورت اختیار کرتی گئی۔ نتیجتاً داستانوں میں عشق کا بیان اپنی تمام تر جزئیات و احساسات کی تفصیلات کے ساتھ ہونا قرار پایا۔ داستانوں میں عشق کی اہمیت ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے اس قول سے ہوتی ہے:

''عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے۔ سچ پوچھو تو عشق و محبت ہی کے بدولت
داستان اکثر وجود میں آتی ہے اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت
و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دلچسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے۔'' ۱۹

داستان کے اہم کردار ہیرو میں جہاں یہ تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ وہیں ایک اہم خصوصیت ''جنونی عشق'' کا ان میں پایا جانا بھی لازم وملزوم ہے۔ عشق کی اس قدر اہمیت کے سبب بعض دفعہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیشتر داستانوں کا سبب عشق کے بیان اور ان میں ہیرو کا مقصد حاصلِ عشق کے سوا کچھ نہیں۔ جیسا کہ ''باغ و بہار'' کے درویش عاشق۔ اس کے علاوہ جو داستانیں خصوصی طور پر عشق کی بنیاد نہیں رکھتیں ان میں بھی عشق ایک اہم مرحلے کے طور پر نظر آتا ہے۔ داستان کی کہانی بھی اتنی ہوتی ہے کہ بادشاہ یا بادشاہ زادہ ہیروئن کے حسن کا شہرہ سن کر، اس کی تصویر کو دیکھ کر دیوانہ ہو جاتا ہے اور کسی بھی طریقے سے اپنے معشوق کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ نتیجتاً وہ ایک طویل عرصے تک صحرا نوردی کرتا ہے۔ اسی درمیان سبیلِ عشق میں آنے والے مشکلات کو فتح کرتا ہوا بالآخر اپنے مقصد تک پہنچ جاتا ہے۔ بہ قول کلیم الدین احمد:

''غالباً عشق داستانوں کا اہم ترین عنصر ہے۔'' ۲۰

داستانوں میں عشق کا اثر اس قدر گہرا ہے کہ ''آرائشِ محفل'' جیسی داستان میں کردار ''حاتم طائی'' جو کہ نیک صفات و اعمال کا مالک ہے اور شہزادہ منیر شامی کی مدد کے لیے نکلا ہے۔ اس کے باوجود داستان کے دوسرے حصے میں سردار خرس کی بیٹی اور پھر انسان نما مچھلی کے ساتھ اس کے عشق کے معاملات دکھائے گئے ہیں۔

داستانوں میں عشق کا معاملہ کچھ یوں ہے کہ اکثر راستے میں منزل تک پہنچنے سے پہلے ہیرو کئی نازنینوں کے نظر کا انتخاب بنتا ہے۔ ان میں بعض ہیرو کی منکوحہ بھی بن جاتی ہیں اور وہ ایک طے مدت تک ان کے ساتھ رہتا ہے۔ پھر دوبارہ ملنے کا وعدہ وعید نہ لے کر واپس آ جاتا ہے۔ یہ راستوں میں آنے والے مرحلے ہیرو کو بہ طور عطیہ ملتے ہیں اور ان کے ذریعہ سامعین کی توجہ کو داستان گو برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔

داستان نگار داستانوں میں عشق کا بیان خصوصی طور پر ایک طویل عرصے تک کرتا ہے۔ تذکرۂ عشق میں داستان گو کے الفاظ میں تمام رومانیت اور محویت سمٹ جاتی ہے۔ ایسے لمحے میں جب عشق کے اہم مرحلے کا بیان کرتا ہے تو کسی طرح سے گریز سے کام نہیں لیتا بلکہ ایک ایک ساعت اور ان کے حرکات و سکنات کا بیان بھی فرض سمجھتا ہے۔ اگر چہ یہ بیان تھوڑا مخفی ہوتا ہے لیکن استعاراتی انداز میں وہ اپنے

مطلب رسائی کی کوشش کرتا ہے اوراس طرح سامعین کی دلچسپی کو دو چند کر کے انہیں محظوظ کرتا ہے۔

داستان کے فن کے جو تقاضے ہیں اور جو طریقۂ کار ہیں، داستانیں اس پر پوری طرح مکمل اترتی ہیں۔ موجودہ فکشن ناول اور افسانے کے لیے جو اصول وضوابط اہمیت رکھتے ہیں داستان کے لیے وہ چیزیں عیب ہیں اور داستانی ماحول کے لیے جو مخصوص شرائط لازمی ہیں اوراس کے فن کو پورا کرتی ہیں۔ ناول اورافسانے کا اس سے گریز کرنا فطری ہے۔ یہ بات بھی غور کرنے کے قابل ہے کہ کسی بھی داستان کی بنیاد میں کم وبیش انہی عناصر ترکیبی کی ضرورت ہوتی ہے۔ جو داستان سے مختلف دیگر اصناف میں ہوتی ہیں۔ داستانوں میں بھی پلاٹ، واقعہ، کردار نگاری، منظر نگاری، زبان و بیان وغیرہ ہوتے ہیں اور انہی عناصر ترکیبی سے موجودہ ادب بھی متشکل ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ داستانوں میں ان کا استعمال ذرا مختلف طرز پر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ناول اور افسانے میں بھی واقعات اور کردار اگرچہ تخیل کی کارفرمائی کا کرشمہ ہوتے ہیں لیکن ان پر حقیقی رنگ اس قدر گہرا ہوتا ہے کہ تخیل کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ جب کہ اس کے برعکس داستان میں جن انسانوں کا بیان ہوتا ہے۔ وہ بھی اپنے مثالی صلاحیتوں کے سبب ماورائی اورفوق فطری مخلوق ہونے کا یقین دلاتے ہیں۔ یہیں آ کر داستان جدید فکشن سے مختلف ہو جاتا ہے، اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید فکشن ناول اورافسانہ ان کے الگ تقاضے اور ترجیحات ہیں اور ان کے فن اور طریقہ کار سے بالکل مختلف داستان ایک طرح سے اینٹک کی حیثیت رکھتی ہے۔ داستان کے تخیلی خصوصیت پر اطہر پرویز کا یہ قول:

> ''داستانیں تخیل کی پروں پر پرواز کرتی ہیں۔ ان کی سچائی روزمرہ کے واقعات اور حالات کی سچائی نہیں ہے۔ ان کا مواد زندگی سے ضرور مستعار ہے لیکن زندگی کے بارے میں ان کا رویہ منطقی نہیں ہے بلکہ جذباتی ہوتا ہے اور یہیں اس کا فن آج کے ناول سے علیحدہ ہوتا ہے۔'' ۲۱

داستانی دنیا کی طویل شاہراہ اوران میں پیچ در پیچ واقعات وحادثات اورمختلف النوع محیرالعقول اشیاء کے دیدار سے ایسا لگتا ہے کہ داستان میں فن کا التزام کبھی روانہیں رکھا گیا جب کہ ایسا نہیں ہے۔ جب ہم بہ غور داستانوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں داستانوں میں ابتدا سے ہی فن کی باقاعدگی نظر آتی ہے۔ خواہ ان کا التزام داستان گو کے ذریعہ کیا گیا ہو یا بذات خود داستان کے ذریعہ۔ بعض فنی لوازمات

داستانوں میں داستان نگاروں نے متعین کیے ہیں۔ جب کہ بعض کا وجود ان میں ابتدا سے ہی تھا یعنی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ داستانیں اپنے ابتدائی وجود کے ساتھ فن کی کچھ ایسی ضابطگی برتتی ہیں۔ جو ان کے خصوصی لوازمات میں سے ہیں اور فن کی نشاندہی کرتی ہیں۔

فن کے نظریہ کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ داستان ایک زبانی بیانیہ ہے۔ داستانوں کی شروعات ہی ایسی ہوتی ہے کہ اسے کسی داستان گو کے ذریعہ حاضرین کے سامنے پیش کیا جا رہا ہو یعنی داستان تنہائی کے بجائے محفل کو ترجیح دیتی ہے۔ خواہ ریت پر بیٹھے ہوئے چند اشخاص کے داستان سننے کی عام سی محفل ہو۔ یا دربار میں خصوصی التزام کے ساتھ سنائی جانے والی خواص کی بادشاہی محفل ہو۔ تحریری بیانیہ کے برعکس داستان ہمیشہ اپنے سامعین اور حاضرین محفل کو سنائی جاتی ہے۔ اس طرح یہاں ایک بات مدنظر رکھنے کی ہے کہ جب ہم داستان کے ساتھ زبانی پن کی شرط لگاتے ہیں، تو وہ ''تحریری بیانیہ'' سے کئی معنوں میں مختلف ہو جاتی ہے۔ اس لیے داستان اگرچہ تحریر بھی کی جاتی ہے تو اس تحریری مرحلے میں بھی اس میں زبانی پن کا پورا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''داستان زبانی سنانے کی چیز ہے۔ داستان اگر لکھی جائے اور چھاپ بھی دی جائے تو بھی اس کا اصل مصرف یہی ہوتا ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے۔ وہ لکھی بھی اس طرح جاتی ہے گویا زبانی سنائی جا رہی ہو۔'' [۲۲]

جس طرح داستان گو جب داستان سناتا ہے تو پرتاثیر الفاظ، زوردار لب ولہجہ، سیل رواں الفاظ، مرصع و مسجع لب ولہجہ اور جادو بیانی کے ساتھ ان کے اعضا جسم کی حرکت بھی اہمیت رکھتی ہے۔ داستان گو کسی بھی موقع پر رک کر داستان کی وضاحت نہیں کرتا اور اس کی آواز کا طلسم کسی لمحہ نہیں ختم ہوتا۔ ٹھیک اسی طرح داستانیں جب تحریر ہوتی ہیں تو بھی کسی قسم کی پابندی ان پر نہیں رکھی جاتی۔ داستان گو جب سامعین کے سامنے داستان بیان کرتا ہے تو سامعین و حاضرین محفل اس کے انداز، لب ولہجہ کے اتار چڑھاؤ، حرکات و سکنات سے داستانی دنیا میں آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں اور ان کی دلچسپی کا بہ خوبی اندازہ داستان گو کو ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے وہ موقع بہ موقع اپنے بیان کو مزید طول دیتا رہتا ہے۔

داستانوں میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ایک ہی واقعہ کو کئی دفعہ بیان کیا جاتا ہے۔ ایسا زیادہ تر دو صورتوں میں ہوتا ہے۔ کردار کے ایک واقعاتی مراحل سے گزرنے کے بعد، واقعہ مکمل ہونے پر دوبارہ وہی واقعہ

آپ بیتی کی شکل میں بیان ہوتا ہے۔ جیسا کہ ''آرائش محفل'' میں واقعہ کے مکمل ہو جانے کے بعد حاتم داستان میں آگے آنے والے شخص کی تفتیش پر پورا واقعہ اس سے بیان کر دیتا ہے۔ دوسرا یہ کہ داستانوں میں مستقبل کی باتیں پہلے ہی معلوم ہو جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر جب پہلے سوال کی تلاش میں حاتم نکلتا ہے تو لومڑی کی بھوک اپنے گوشت سے مٹا کر درخت کے سائے تلے پڑا رہتا ہے۔ وہاں گیدڑ کا ایک جوڑا جو اسی درخت پر اپنے ایام گزار رہے ہوتے ہیں ان میں نر گیدڑ حاتم کو دیکھتے ہی جان جاتا ہے کہ یہ ملک یمن کا شہزادہ حاتم ہے۔ مادہ گیدڑ کے پوچھنے پر نر گیدڑ اس سے کہتا ہے:

''تو نے کیونکر دریافت کیا اس نے کہا کہ میں نے اپنے بزرگون کی زبانی سنا ہے کہ فلاں تاریخ، فلانے روز اس جگہ حاتم کا گزر ہوگا اور اس درخت کے تلے اذیتین کھینچے گا سو وہ تاریخ یہی ہے اور دن یہی ہے اس نے کہا اس کا حال سچ کہہ وہ بولا کہ یمن کا شہزادہ ہے اور بڑا سخی ہے۔'' ۲۳

اسی طرح داستانوں کا ایک بنیادی اصول یہ بھی ہے کہ ان میں واقعات اور کہانی کا انجام ہمیشہ پہلے سے طے رہتا ہے۔ رجائیت داستانوں کا بنیادی وصف ہے اور مذہب کے پر اثر غلبے کے تحت داستانیں قدرت کے قریب ہیں۔ قدرتی طور پر انسان دو خانوں میں تقسیم ہوتا ہے۔ نیک اور بد اور تقدیر بلا تردد داستان کے نیک اور اہم کردار کا ساتھ دیتی ہے۔ اس طرح ہیرو اگرچہ پہلے ہار جاتا ہے۔ اسے منزل مقصود تک پہنچنے میں مختلف مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود ہیرو ہمیشہ داستان کے مشکل مراحل میں کامیاب ہوتا ہے۔ ہیرو کی یہ کامیابی و سرفرازی داستان کے رجائی پہلو کی طرف اشارہ کرتی ہے لیکن اس وجہ سے داستان کے طے شدہ انجام اور قبل از وقت واقعہ کے بیان سے اس میں تجسس کا وہ عنصر ضرور معرض خطر ہو جاتا ہے جو کسی بھی کہانی کی بنیاد ہے۔ اس کے لیے داستان گو واقعات کی تفصیل اور جزئیات کو الفاظ کے ردوبدل سے مناظر کی دلچسپ مرقع کشی کے ذریعہ سامعین کی دلچسپی اور احساسات کو باندھ دیتا ہے۔

داستانوں کے فن پر بحث کرتے ہوئے داستان گو کے ذریعہ مدنظر رکھے گئے اصولوں کو بھی بیان کرنا ضروری ہے۔ داستانوں میں فن کے طور پر داستان نگاروں نے اہم اصول بنائے ہیں۔ ان مندرجہ ذیل اصولوں کو پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ تمام ہی داستان گو نے کم و بیش داستان کی تشکیل کے وقت ان اصولوں کو

نظر میں رکھا ہوگا۔

خواجہ امان دہلوی نے معزالدین نامہ کا اردو ترجمہ ''حدائق انظار'' کے نام سے کیا۔ داستان گو خواجہ امان دہلوی نے اس کتاب کے دیباچے میں داستان سے متعلق جو شرائط مقرر کیے ہیں وہ یہ ہیں:

''ظاہر ہے کہ نفس قصص و افسانہ کے واسطے چند مراتب لازم و واجب ہے ورنہ مضمون بے سروپا سے کہ جس کی مبتدا وخبر کا پتہ نہ لگے (سامعین و ناظرین قصہ ضرور بے لطف ہوں گے کچھ مزا نہیں آنے کا) اول مطلب مطول وخوشنما جس کی تمہید و بندش میں توارد مضمون وتکرار بیان واقع نہ ہو مدت دراز تک اختتام کی سامعین مشتاق رہیں دویم بجز مدعائے خوش ترکیب و مطلب دلچسپ کوئی مضمون سامع خراش و ہزل مثل تعریف باغ کوہستان یا مکان و آرائش مکان درج نہ کیا جائے اور بیشتر اہل تصانیف قصص اسی مضمون بیہودہ سے افسانہ کو طول دیتے ہیں سیوم لطافت زبان و فصاحت بیان چہارم عبارت سریع الفہم کہ واسطے فن قصہ کے لازم ہے پنجم تمہید قصہ میں بجنسہ تواریخ گزشتہ کا لطف حاصل ہو نقل و اصل میں ہرگز فرق نہ ہو سکے۔'' [۲۴]

داستان کے طویل ہونے اور مدت دراز تک اختتام کے لیے داستان کے واقعات کا دلچسپ وخوشنما ہونا ضروری ہے کیونکہ سامعین کی توجہ اسی وقت تک داستان کے ساتھ رہے گی۔ جب تک کہ داستان دلچسپی کے عناصر سے لبریز نہ ہو اور داستان گو سامعین کو اپنے بیان سے محو حیرت نہ رکھے۔

داستان کو طوالت بخشنے کے لیے داستان گو قصہ در قصہ کی تکنیک کا استعمال اور ضمنی قصوں کا بیان کرتا ہے۔ ایک قصہ کے بعد دوسرا قصہ اس کی وضاحت اور بات کی تائید کے لیے بیان کیا جاتا ہے۔ ضمنی قصے کو درمیانِ قصہ کہیں بھی شروع کر دیتے ہیں۔ ان کا اصل قصوں سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ان متنوع موضوعات سے بھرپور قصوں کے ذریعہ داستان گو داستان کو مزید طول دینے کے ساتھ سامعین کی دلچسپی کو بھی برقرار رکھتے ہیں کیونکہ سامعین کو اس موضوع سے متعلق ایک مختلف قصہ مل جاتا ہے۔ جس سے اصل قصے کے ساتھ ان کی دلچسپی بھی مزید بڑھتی ہے۔ اسی طرح ایک طریقہ داستانوں کو پھیلانے کا یہ ہے کہ داستان گو اہم موقع پر داستان روک دیتا ہے۔ اس نکتے پر اس کی تمام جزئیات کا بیان نہایت تفصیل سے کرتا ہے۔

خواجہ امان دہلوی نے دوسری شرط میں داستان کی دلچسپی کو مدنظر رکھا ہے لیکن داستان کی دلچسپی

برقرار رکھنے کے لیے انھوں نے کسی بھی منظر کی تفصیلات کو بیان کرنے سے گریز کرنے کے لیے کہا ہے۔ جب کہ داستان نگاری طوالت نگاری کا فن ہے اور اس سلسلے میں داستان گومختلف حربے استعمال کرتے تھے۔ داستان کے طوالت کی ایک اہم کڑی اس کی جزئیات نگاری سے متعلق ہے۔ داستان گو داستان کے کسی بھی منظر کے جزئیات کے بیان میں تفصیل سے کام لیتا تھا۔ ان تفصیلات کے بیان سے وہ اپنے معلومات سے روبرو کراتا تھا۔ ان تفصیلی بیان کے ذریعہ کسی واقعہ کے ایک ایک احوال کو سامعین کے سامنے پیش کردیتا ہے۔ اسی لیے داستان کو جزئیات نگاری کی تفصیلات کا فن بھی کہا جاتا ہے۔

داستان سے متعلق تیسرا اہم اصول لطافت زبان اور فصیح انداز بیان ہے۔ اس کے لیے داستان گو کو زبان و بیان پر مکمل قدرت ہونا لازم ہے۔ اس طرح وہ اپنی خوش بیانی کے ذریعہ داستان میں ایک دلکش فضا کی تخلیق کرتا ہے۔ اور داستان گو ان شیریں الفاظ کے ساتھ داستان کی سلاست کو بھی مدنظر رکھتا ہے تاکہ اس کا بیان بہ آسانی رواں دواں رہے اور سامعین کی نگاہوں کے سامنے مختلف مناظر ومحاکات اور نئے نئے جہاں آتے رہے۔ جس سے وہ داستان گو کے ساتھ آگے بڑھتے چلے جائیں۔ اس جگہ داستان گو اپنی زبان کے جوہر اور کرشمے دکھاتا ہے۔ الفاظ کے خزینے سے معمور، اشعار کا برجستہ استعمال، آواز میں زور و صلابت، لہجے کی دلکش روانی کے ساتھ موقع مناسبت سے رعب و دبدبہ کی شان پائی جاتی ہے۔ انہیں زبان کے جوہر پر قدرت کاملہ ہوتی تھی۔ جیسا کہ عبدالحلیم شرر کا بیان ہے:

> ''سچ تو یہ ہے کہ ہمارے آج کل کے مقبول سے مقبول اسپیکروں میں سے ابھی تک کسی کو
> فصیح البیانی میں وہ درجہ نصیب نہ ہوسکا ہے جو قادرالکلام داستان گویوں کو حاصل تھا۔
> دہلی میں بھی دو ایک صاحب کمال داستان گو آج تک پڑے ہیں، مگر لکھنؤ میں ان کا شمار
> بہت زیادہ ہے اور ان کے طرز تقریر کا اثر عوام شہر کی زبانوں پر بے حد پڑ گیا ہے۔'' ۲۵

داستان گو اپنی زبان پر قادرالکلامی کے ذریعہ داستان میں طوالت کے سبب ہونے والی تکرار سے بہ آسانی بچ جاتا ہے اور ایک واقعہ کو اپنے خزینہ الفاظ سے مختلف طریق پر بیان کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوتا ہے۔

چوتھی اہم خصوصیت داستان گو کے نزدیک ان میں سریع الفہم الفاظ و عبارت کے استعمال سے متعلق ہے۔ خواجہ امان دہلوی کا اسے اہم شرط کی صورت میں لانا ایک خاص مقصد کے تحت ہے۔ اس کے لیے

ہمیں داستانوں کے عہد کو نظر میں رکھنا ہوگا۔ چونکہ داستانی عہد ابتدائی تہذیب کا زمانہ تھا۔اس وقت کی عوام مذہب سے قربت کی وجہ سے دینی معلومات اور اسلامی کتب کا مطالعہ رکھتی تھی لیکن دیگر معلومات عامہ سے دور تھی۔ لہٰذا داستان گو کی پہلی کوشش یہی ہوتی تھی کہ جن لفظیات کا استعمال داستان میں ہو، وہ ان سے نابلد نہ ہوں۔ اس لیے اپنے بیان میں وہ کسی بھی دقیق مرصع اور معنوی تہہ میں پوشیدہ الفاظ کے استعمال سے گریز کرتے تھے تاکہ سامعین کو بہ آسانی سمجھ میں آجائے اور ان کی توجہ فوراً داستان کی طرف مبذول ہو۔اس لیے داستان میں سریع الفہم الفاظ کے استعمال پر داستان گو اس قدر زور دیتے ہیں کہ اکثر و بیشتر بعد میں لائے گئے جملے وضاحت محض ہوتے ہیں۔

پانچواں اصول جو انھوں نے بیان کیا ہے وہ یہ ہے کہ داستان گو سامعین کے سامنے داستان بیان کرتے وقت شروعات میں وقوع پذیر یا ممکن الوجود اشیاء کا بیان کرے۔اس کے لیے داستان گو ایسا لب و لہجہ اختیار کرتا ہے کہ جس سے ان اشخاص اور مقام کے اصل ہونے کا گمان ہونے لگتا ہے۔ یہاں زمانی اور مکانی بعد بھی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ ان کے ذریعہ وہ چیزوں کو حقیقی شکل دیتا ہے۔ یہ دونوں ہی طریقے کارگر ہوتے ہیں۔ داستان گو جب کہتا ہے کہ کئی سال پہلے کی بات ہے یا جب وہ یہ لہجہ اختیار کرتا ہے کہ یہاں سے بہت دور ملک قرناطہ میں، تو لفظوں کی معنی خیزی، دوری کے استعمال سے قاری کو ان پر حقیقت کا شبہ ہوتا ہے اور اسے سچ سمجھ کر مزید دلچسپی لیتا ہے۔کلیم الدین احمد اس نکتے پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''قصہ کو قابل وثوق بنانے کے لیے ایسی طرز ایسا لب و لہجہ اختیار کرنا چاہئے جس سے یہ
> معلوم ہو کہ کسی اصلی واقعہ کا بیان ہو رہا ہو اور شروع میں ایسی جزئیات ہوں جن میں
> واقعیت بدرجۂ اتم موجود ہو۔'' ۲۶

اسی طرح داستانوں میں کبھی بھی کسی بھی مقام پر ہیرو اور اس کی منزل کے درمیان کی مسافت کو اکثر و بیشتر برسوں میں طے ہوتا ہوا دکھایا جاتا ہے۔ یہ نہیں کہا جاتا ہے کہ شہزادہ یا بادشاہ اپنے ملک سے نکلا اور کچھ دنوں یا وقت میں منزل مقصود تک پہنچ گیا۔ داستانوں میں مسافت یا دوری کو اس لیے بھی بہت اہمیت دی جاتی ہے کیونکہ ایسا کرنے سے داستان کی کائنات بہت وسیع نظر آتی ہے۔اس لیے جب یہ کہا جاتا ہے کہ داستان کا ہیرو اپنے مقصد کے حصول کے لیے رخصت لے کر نکلا پھر وہ راستے میں

آنے والے تمام خطرات ومشکلات کو برداشت کرتا ہوا ایک طویل عرصے کے بعد وہاں پہنچا تو ایسے طرز اظہار سے داستان کی دنیا ہماری موجودہ حقیقی دنیا سے زیادہ بڑی نظر آتی ہے۔خواہ مسافت کے اعتبار سے ہو یا اپنے وجود کے اعتبار سے۔

جس طرح دنیا کے دیگر قصے کہانیوں کے اصل مصنف کا پتہ نہیں چلتا ٹھیک اسی طرح داستان بھی اپنے خالق کو فراموش کر دیتی ہیں۔داستانوں کے مصنف کا نام افشا نہ ہونے کا اہم سبب اس کی قدامت سے متعلق ہے۔اگر داستان گو اسے اپنی تخلیق بتائے اور پھر کہانی کی شروعات اس طرح کرے کہ آج سے بہت سال پہلے کسی ملک میں کوئی بادشاہ رہتا تھا۔جیسا کہ داستانیں انہی مراحل سے گزرتی ہیں۔ایسا کرنے سے داستان گو کے اپنے قول میں تضاد ہوگا اور اس کی تاریخیت مجروح ہوگی کیونکہ ان کے نزدیک اس سے داستان کے حسن اور ان کے اسرار پر شبہ ہوتا ہے۔کیونکہ کلاسیکی بیانیہ کی اہم شرط قدامت سے متعلق ہے۔داستان بھی قدامت اور کلاسیکیت کے اس اہم پہلو کو نظر انداز نہیں کرتی۔اردو انسائیکلو پیڈیا کی یہ عبارت ملاحظہ کریں:

> ''داستا کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ اس کا بیان کرنے والا/ لکھنے والا خود کو شاذ ہی اس کا مصنف یا مؤلف بتاتا ہے۔وہ اپنے بیانیہ کو قدیم تر بنانے کے لیے کسی قدیم کتاب کا ترجمہ قرار دیتا ہے۔ اس طرح داستان گو/ داستان نویس اپنے بیانیہ کو 'قدیم' اور 'باعزت' بتاتا ہے۔'' ؎۲۷

کسی بھی صنف پر تبصرہ سے قبل اس عہد کا مطالعہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔جس عہد میں وہ وجود پذیر ہوئی، کیونکہ کسی بھی فن پارے کے تخلیقی عناصر اس عہد میں بنیاد پا کر ہی وجود میں آتے ہیں۔اس لیے داستان پر اعتراض سے قبل ان کے فروغ کے عہد کو نظر میں رکھنا ہوگا تبھی داستان اپنی پوری ماہیت کے ساتھ ہمیں سمجھ میں آئے گی۔بہ قول اطہر پرویز:

> ''دراصل داستانوں کے مطالعے میں عام طور پر جو غلطی ہوئی ہے اس کا سبب یہ ہے کہ آج کے ہمارے نقادوں نے داستان کو جدید معیار ادب سے پرکھنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس عہد کو بھول گئے جس میں داستانوں کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ادبی تخلیقات کو ان کے زمانے سے ہٹا کر نہیں پرکھنا چاہیے۔یہ سچ ہے کہ داستان ہمارے آج کے فنی تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں لیکن جس عہد میں وہ لکھی گئیں وہ اس عہد کے معیاروں پر نہ

صرف پوری اتریں بلکہ انہیں مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔'' ۲۸

داستانوں کا عہد ۱۸ویں اور خصوصی طور پر ۱۹ویں صدی کا عہد قرار پاتا ہے۔ انگریز ہندوستان میں داخل ہوکر ملک ہندوستان کے مالک بن بیٹھے تھے۔ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد اور بالخصوص غدر کے سانحے نے یہاں کے سیاسی ماحول اور معاشرتی حالات پر بہت اثر ڈالا۔ مغل بادشاہوں سے ان کی طاقت وحکومت چھین لی گئی اور مغلیہ سلطنت ایک عظیم الشان تاریخ رقم کرنے کے بعد محض محل کے حدود ''قلعہ معلیٰ'' تک محدود ہوکر رہ گئی۔ اب ان کے پاس نہ وہ پہلے جیسی طاقت رہ گئی تھی، نہ فیصلے کا حق تھا۔ ان کا رعب و دبدبہ ختم ہوگیا تھا۔ حکومت کی ساری اجارہ داری انگریز حکمرانوں کے ہاتھوں میں تھی اور ہندوستان کے بادشاہ ایک عظیم الشان سلطنت کے بعد حکومت سے محروم ہوگئے تھے۔ جنگ وحرب سے معذور کر کے انہیں محض تخت وتاج کی زینت بنا کر نظر بند کر دیا گیا۔ ایسے وقت میں ان کے پاس اپنے ماضی کے ورثہ، بزرگوں کی جوانمردی کے قصے سننے اور تاریخ کے پرشکوہ جھروکوں میں کھو جانے کے سوا کچھ بھی نہ بچا تھا۔ اب بادشاہ اور نوابین کی وابستگی میدان رزم کے کارزار جنگوں کے بجائے میدان بزم کی محفلوں سے تھی کہ جس کے سبب انہیں اپنے موجودہ شکستہ زندگی کی وحشت ناکی اور ذلت ورسوائی سے نجات ملے۔ جب وہ اپنے شاندار ماضی کو اپنی نگاہوں کے سامنے دیکھیں۔ بہ قول عبدالحلیم شرر:

> ''وجہ وہی تھی کہ ساری تباہی کے باوصف، اس معاشرت کی پشت پر ایک طویل وعریض
> اور واقعی عظیم تہذیب کا سرمایہ تھا۔ وسیع الذیل اور طاقتور تہذیبوں کی تباہی یا شکست
> کے لمحات میں بھی ان کے عوامل اپنا اثر نمایاں کرتے رہتے ہیں۔'' ۲۹

اس کے لیے شاہی داستان گو مقرر کیے گئے۔ ان داستان گویوں نے اپنی داستانوں میں موجودہ دنیا سے الگ ایک نئی اور منفرد دنیا کی روداد بیان کی۔ جس میں ہیرو کے طور پر بادشاہ اور نوابین کی مکمل حکمرانی تھی۔ یکے بعد دیگرے کامیابی اس اہم کردار کو نصیب ہوئی تھیں۔ داستانوں کے ذریعہ ان بادشاہوں اور نوابوں کو اپنی زندگی جینے اور عظمت وحوصلہ کو جواں رکھنے کا ایک بہترین وسیلہ ہاتھ آ گیا تھا۔ بہ قول ابن کنول:

> ''دراصل یہ ہیرو وہ بادشاہ ہے جس نے داستان کی سرپرستی اپنے ذمہ لی اور اپنے لیے
> تفریح وتسکین کا سامان فراہم کیا۔'' ۳۰

ان حالات میں رعایا نے بھی اپنے حکمرانوں کا ساتھ دیا اور اپنی نامکمل خواہشات کی تکمیل اور حیات

کی تشنگی دور کرنے کے لیے داستانوں کی پرفریب کشادہ دنیا میں پناہ لے لی۔خواہ وہ ناآسودگی کے سبب ہو یا بے اطمینانی کے سبب، داستانیں انہیں ہر طرح سے آسودگی اور اطمینان قلب عطا کر رہی تھیں۔اگرچہ اس کی مدت کتنی قلیل عرصے کے لیے کیوں نہ ہو۔اس لیے داستان کے سامعین اس کے آخری وقت میں بھی اختتام کے متمنی نہ ہوتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے ذہن وہوش پر پوری طرح ایک دبیز تہہ نہ چڑھ جاتی۔ داستان گو اس سماجی ومعاشی حالات کے ساتھ ساتھ عوام کی ذہنی حالات سے بھی مکمل واقف تھا۔جیسا کہ پروفیسر گیان چند کا قول ہے:

> ''داستانوں کے فروغ میں ایک فراری جذبہ بھی کارفرما تھا۔ان کی دنیا سپنوں کا سنسار تھی جو تلخیوں سے پناہ دیتی تھی۔ یہاں پہنچ کر بے بسی اور بے کسی سے خلاصی ہوجاتی تھی۔'' ۳۱؎

اس لیے بادشاہ اور عوام کی خواہش کو مدنظر رکھ کر داستان گویوں نے اسے مزید فروغ دیا اور ضخامت کے سبب ان میں پائی جانے والی فنی لوازم کے لیے الگ الگ باب مقرر ہو گئے خواہ وہ میدان رزم ہو یا بزم یا میدان حسن وعشق ہو یا عیاری۔

یہ دور داستانوں کے نقطۂ عروج کا دور تھا کیونکہ بادشاہ سے لے کر معاشرے کا ہر طبقہ اور ہر شخص داستانوں کی اسی تخیل پذیر عالم میں اپنی نئی دنیا بنا کر زندگی گزار رہا تھا۔ دوسری طرف انگریز حاکمین نے ہمارے ادبی ورثہ پر ایک خاص مقصد سے نگاہ کی اور ان داستانوں کو تحریری شکل دینے کا فیصلہ کیا۔اس طرح جہاں صفحہ قرطاس پر مرقوم ہوکر انہیں ایک نیا عروج حاصل ہوا۔ وہیں داستانوں کی دنیا پر مہلک اثرات پڑے کیوں کہ اس طرح وہ سمٹ کے رہ گئیں۔لہٰذا اب وہ فضا اور طلسم اس میں کافور تھی جو داستانوں کا طرۂ امتیاز تھیں۔اس لیے عوام کو ان میں وہ کشش نظر نہ آئی۔جنہیں ان کی ضخامت کے صفت سے وہ جانتے تھے۔ لہٰذا اپنے ترقی کے اہم دنوں میں وہ زوال کی طرف بڑھتی گئیں اور آخرکار زوال پذیر ہوگئیں۔''

○

حواشی:

(۱) سہیل بخاری، اردو داستان: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص:۵۱
(۲) وقار عظیم، ہماری داستانیں، مکتبہ عالیہ، رامپور، نومبر ۱۹۶۸ء، ص:۷
(۳) فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۱ء، ص:۱۸
(۴) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی- ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء، ص:۴۳
(۵) ایضاً، س:۴۵
(۶) عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۱ء، ص:۱۱
(۷) سہیل بخاری، اردو داستان: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء، ص:۵۳
(۸) اطہر پرویز، داستان کا فن، اردو گھر، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص:۱۵
(۹) حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، راجہ رام کمار پریس، لکھنؤ، ۱۹۶۷ء، ص:۲۹
(۱۰) اطہر پرویز، داستان کا فن، اردو گھر، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص:۵۱
(۱۱) محمد حسین جاہ، طلسم ہوش ربا (جلد چہارم)، خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ، ۱۹۸۸ء، ص:۱۱۸۱
(۱۲) شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: نظری مباحث (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر- دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء، ص:۹۹
(۱۳) حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، راجہ رام کمار پریس، لکھنؤ، ۱۹۶۷ء، ص:۸۶
(۱۴) شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: نظری مباحث (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر- دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء، ص:۴۱
(۱۵) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی- ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء، ص:۵۷
(۱۶) حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، راجہ رام کمار پریس بکڈ پو، لکھنؤ، ۱۹۶۷ء، ص:۱۷
(۱۷) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی- ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء، ص:۹۷
(۱۸) شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: نظری مباحث (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر- دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء، ص:۹۷
(۱۹) فرمان فتح پوری، اردو کی منظوم داستانیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۷۱ء، ص:۵۶
(۲۰) کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فن داستان گوئی، سرفراز قومی پریس، لکھنؤ ۱۹۷۷ء، ص:۲۴
(۲۱) اطہر پرویز، داستان کا فن، اردو گھر، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص:۲۹
(۲۲) شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: نظری مباحث (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر- دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء، ص:۲۷
(۲۳) حیدر بخش حیدری، آرائش محفل، راجہ رام کمار پریس بکڈ پو، لکھنؤ، ۱۹۶۷ء، ص:۲۱
(۲۴) خواجہ امان دہلوی، حدائق انظار، اکمل المطابع، دہلی ۱۲۸۲ھ، ص:۴
(۲۵) عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۱ء، ص:۱۴۹
(۲۶) کلیم الدین احمد، اردو زبان اور فن داستان گوئی، سرفراز قومی پریس، لکھنؤ ۱۹۷۷ء، ص:۲۹

(۲۷) جامع اردو انسائیکلوپیڈیا (پہلی جلد-ادبیات) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۳ء، ص: ۲۳۷
(۲۸) اطہر پرویز، داستان کا فن، اردو گھر، علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص: ۳۶
(۲۹) عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنؤ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۱۹۷۱ء، ص: ۱۷
(۳۰) ابن کنول، داستان سے ناول تک، اسٹار آفسیٹ پریس، دہلی، ۲۰۰۱ء، ص: ۱۳
(۳۱) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء، ص: ۱۱۰

باب دوم

اردو کے ابتدائی ناول: ایک جائزہ

ناول سے پہلے اردو میں داستانیں سنائی جارہی تھیں اور لکھی بھی جارہی تھیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جب ہندوستان پر انگریز پوری طرح قابض ہوگئے تو ناول نگاری کی ابتدا ہوئی اور نذیر احمد نے اپنی تخلیقی صلاحیت کو بروئے کار لاکر معاشرے کے حالات کو ناول کی ہیئت میں پیش کیا۔ اس طرح مراۃ العروس میں موجود ایک مخصوص طبقے کے ذریعہ ہندوستان کے مسلم گھرانے کی عکاسی ہوئی ہے، جس میں قوم کی اصلاح کی کوشش کی گئی۔ اہلِ وطن نے جب اس نئی صنفِ ادب میں اپنی زندگی کی حقیقی تصویر دیکھی تو داستانوں کی دلفریب دنیا بھی انھیں متاثر نہ کرسکی۔

مغربی اثرات کی وجہ سے آہستہ آہستہ داستان کی جگہ ناول نے لے لی کیونکہ اس وقت کے ادب میں محض ہندوستان کی عظمتِ رفتہ اور جاہ وحشمت کا بیان تھا۔ داستانیں اسی شاندار ماضی کی یادگار تھیں جن کا ہندوستان کے موجودہ مدوجزر سے کوئی تعلق نہ تھا اور یادِ ماضی کی شان وشکوہ کے علاوہ حال کے انتشار کی رمق بھی نہ تھی کیونکہ موجودہ معاشرے کو ایسے ادب کی تلاش تھی۔ جو زندگی سے قریب ہوکر ظاہر و باطن کی ترجمانی کرے۔ زندگی کو اس کے تمام تر رنگوں کے ساتھ پیش کرنے والی یہ صنف ناول داستان سے بالکلیہ جدا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول کو داستان سے کسی طرح کا کوئی تعلق نہیں اور نہ ہی ناول داستان کی ارتقائی شکل ہے۔

نذیر احمد نے نقش اولیں ''مراۃ العروس'' کی تخلیق اور مقبولیت کے بعد ''بنات النعش''، ''توبۃ النصوح''، ''ابن الوقت''، ''فسانۂ مبتلا''، ''ایامیٰ'' اور ''رویائے صادقہ'' وغیرہ ناول لکھے۔ ان تمام تخلیقات میں انھوں نے اپنے عہد کے کسی نہ کسی مسئلے کو پیش کیا ہے اور قوم کی اصلاح کے لیے تقابلی انداز اختیار کیا ہے۔ نذیر احمد کے بعد سرشار، شرر، رسوا اور پریم چند کے ناول یکے بعد دیگرے سامنے آتے ہیں۔ چونکہ اردو ناول نگاری میں یہ فن کار بنیادگزار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کی تخلیقات میں فن اور موضوع کی جو

بے ضابطگی نظر آتی ہے، وہ تجربے کی بنیاد پر ہے کیونکہ کوئی بھی صنف جب تشکیلی دور سے گزرتی ہے تو اس ابتدائی مرحلے میں وہ تخلیق کار کی ذہنی صلاحیتوں کی مدد سے اپنے خط و خال واضح کرتی ہے۔ ان مذکورہ بالا شخصیات سے قبل اردو ناول کا کوئی نقش نہیں تھا۔ انھوں نے اپنی انفرادی خصوصیت کو بروئے کار لاتے ہوئے ناول کو اس کے ابتدائی دور میں متشکل کرنے کے ساتھ تکمیل کی کوشش بھی کی۔

نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک ہمیں اردو ناول میں کئی تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ یہ تبدیلی بدلتے ہوئے معاشرے اور افراد کے منطقی و سائنسی ذہن کا پتہ دیتی ہے۔ اس تجرباتی دور میں جب ایک طرف نذیر احمد نے اپنے ناولوں کو زبان، کردار اور پلاٹ کے لحاظ سے کامیاب بنانے کی کوشش کی ہے۔ وہیں سرشار نے اس وسیع زندگی کو نہایت آسانی اور شگفتگی کے ساتھ ناول کے پیرایے میں سمیٹ لیا ہے اور جزئیات نگاری کے ذریعہ ان بے جان صفحوں کو زندگی کے گوناگوں مرقعوں سے معمور کر دیا ہے۔ ان دونوں فن کاروں کی بہ نسبت شرر نے اپنے مخصوص تاریخی انداز میں ناول لکھے۔ انھوں نے اپنی تاریخی معلومات اور تخلیقی صلاحیت سے اس طرح استفادہ کیا کہ ایک خشک تاریخی موضوع کو پہلی مرتبہ ناول کا پیرایہ عطا کیا۔ عبدالحلیم شرر کے بعد رسوا نے اپنے فنکارانہ تخیل، بلیغ مشاہدے اور منطقی انداز نظر کی مدد سے ''امراء جان ادا'' کی صورت اردو ناول کو پہلی مرتبہ ایک مکمل تخلیق عطا کی۔ ''امراؤ جان ادا'' موضوع، پلاٹ، کردار نگاری، اسلوب بیان، منظر نگاری اور تکنیک ہر لحاظ سے ایک کامیاب ناول ہے۔

ان فن کاروں کی حقیقت نگاری کے باوجود ابھی بھی ادب میں ایک قسم کی رومانیت کی بازگشت سنائی دے رہی تھی۔ ان تمام تخلیقات میں ماضی کی بازیافت کی کوشش شدت کے ساتھ کی گئی ہے۔ اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہندوستان کے مغلیہ شاہانہ عہد کا ماتم کیا جا رہا ہو۔ اس طرح اب تک ناول رومان و سرور کے پروں پر ہی پرواز کر رہا تھا۔ ان خواب پرور آسائشوں سے نجات دلانے اور رومانیت سے مکمل اجتناب برتنے والے سب سے پہلے فن کار پریم چند ہیں۔ ناول نگار پریم چند کی تخلیقات میں حقیقت کی ایسی تصویر کشی ہوئی ہے۔ جس میں ارضیت اور ہندوستان کے دیہی معاشرت کی خوشبو محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس طرح پریم چند کے ناول ہندوستان کے فطری ماحول کو پیش کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ پریم چند کی اس اعلیٰ حقیقت نگاری کے سبب اردو کا ابتدائی عہد مکمل ہو جاتا ہے۔

اس طرح ابتدائی ناول نگاروں میں یہ پانچ اہم ناول نگار اپنے فن کے سبب شناخت حاصل کرتے

ہیں۔اس لیے روایت ساز کی حیثیت اختیار کر چکے ان ناول نگاروں کی تخلیقات کا مطالعہ کیے بغیر اردو ناول کے ارتقاء کا جائزہ نامکمل قرار پائے گا۔

ڈپٹی نذیر احمد

مولوی نذیر احمد عربی کے بڑے عالم تھے۔ بعد میں دہلی کالج سے وابستگی نے ان کے فکری شعور کو مزید وسیع کیا۔اس کے ساتھ قدرت نے انہیں تخلیقی صلاحیت سے بھی نوازا تھا۔نذیر احمد کا یہ تخلیقی وصف سنجیدہ مشاہدے کی مدد سے منظر عام پر آیا۔ نتیجتاً دیگر علمی کارنامے کے ساتھ انھوں نے سات ناول لکھے۔ان ناولوں میں ''مراۃ العروس''،''توبۃ النصوح''،''فسانۂ مبتلا''،اور''ابن الوقت'' کا شمار ان کے اہم تخلیقات میں ہوتا ہے۔

''مراۃ العروس''(۱۸۶۹ء)

''مراۃ العروس'' نذیر احمد اور اردو ادب کا پہلا ناول ہے۔ بہ قول سہیل بخاری:

''یہ کتاب اردو کا پہلا ناول بھی ہے اور مولانا نذیر احمد کی شہرت کا پہلا ذریعہ بھی۔'' [۱]

''مراۃ العروس'' اگر چہ اردو کا پہلا ناول ہے لیکن اس کی تخلیق کے وجوہات ناول سے جدا تھے۔نذیر احمد اپنی اولاد کو علم کے ساتھ اخلاقیات کا درس بھی دینا چاہتے تھے۔شعبۂ تعلیمات میں اہم عہدے پر تقرری کے سبب آپ کو اس بات کا بھی بہ خوبی اندازہ تھا کہ موجودہ نصاب ان اہم امور کی بجا آوری کے ساتھ دلچسپی کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔اس ضرورت کے تحت آپ نے پہلا ناول تخلیق کیا اور اس کی تخلیق میں ان تمام نکات کو پیشِ نظر رکھا۔ جو روزمرہ کی زندگی میں صنفِ نازک کو پیش آسکتے تھے۔ یہی سبب ہے کہ ''مراۃ العروس'' تربیتی و علمی لحاظ سے خزانہ بیش قیمت تو بن گئی لیکن ایک مکمل ناول کے اوصاف جذب کرنے میں ناکام رہی۔ اس کے باوجود بحیثیت اولین ناول مراۃ العروس ایک قابلِ قدر تخلیق نظر آتی ہے۔

نذیر احمد نے اگر چہ قصے کے پیرائے میں نصیحت کی باتیں بیان کی ہیں لیکن یہی قصہ ناول کی بنیاد بنا اور اس کے ذریعہ اردو ناول نگاری کا آغاز ہوا۔

''مراۃ العروس'' کا موضوع صنفِ نازک کی تعلیم و تدریس اور صحیح تربیت ہے۔ اس ناول میں انھوں نے نسوانی تعلیم پر زور دیتے ہوئے ان کی اصلاح کی اہمیت کو واضح کیا ہے۔ اور بچپن سے صحیح تربیت کے طریقۂ کار بھی بتائے ہیں تا کہ علم اور تربیت کی مدد سے اپنی زندگی میں پیش آنے والے حالات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے تمام مسائل کو عبور کرتی جائیں اور علم و ہنر کو بروئے کار لاکر بہترین معاشرے کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کرسکیں۔ نذیر احمد نے تعلیم نسواں کو موضوع اس لیے بنایا کہ بہ قول نذیر احمد:

''اس ملک میں مستورات کے پڑھانے لکھانے کا رواج نہیں۔'' [۲]

سنجیدہ تخلیق کار نذیر احمد نے اس اہم معاشرتی مسئلے کو محسوس کیا اور ان کے مسائل کی طرف توجہ دی۔ ناول میں انھوں نے تعلیم کی کمی سے عورتوں کے اندر پائے جانے والے غلط عقائد و رجحانات کو بھی واضح کیا ہے اور تمام بدعات سے دور کرنے کی ایک کوشش کی ہے۔ ''مراۃ العروس'' میں دو سگی بہنوں کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ یہ دونوں بہنیں عادات و اطوار میں مختلف ہیں۔ ان کے اخلاق اور مزاج کا یہ فرق دراصل تعلیم و تربیت کی اہم تفریق کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بڑی بہن اکبری نانی کے آغوش میں پرورش پاتی ہے۔ ننیہال کا بے جا پیار اس کی شخصیت کے لیے اس قدر مضر ثابت ہوتا ہے کہ اچھائی اور برائی کی تمیز نہیں کر پاتی اور نخوت میں کسی کا احترام نہیں کرتی۔ اکبری کے مزاج میں ضد اور بیوقوفی موجود ہے۔ وہ اس قدر ضدی ہے کہ والدین کی روک ٹوک اور نصیحت کو غلط سمجھتی ہے۔ یہاں تک کہ شادی کے بعد بھی اسے بڑوں کی عزت اور شوہر کے لحاظ کا ذرا خیال نہیں ہوتا۔ معزز خاندان کی عورتوں سے مراسم رکھنے کے بجائے نچلے طبقے والوں سے ملنا جلنا پسند کرتی ہے اور اپنی ہٹ دھرمی و بیوقوفی کے سبب کسی کی نصیحت پر عمل نہیں کرتی، اس لیے ہمیشہ اسے ذق پہنچتی ہے۔ مثلاً شادی کے بعد الگ گھر کا تقاضا کر کے وہ جس طرح پریشانیاں اٹھاتی ہے۔ چینا اور کٹنی کے ذریعہ ہونے والا نقصان اس کی بیوقوفی اور جلد بازی کو بیان کرتا ہے۔ ''مراۃ العروس'' کے اس پہلے حصے میں نذیر احمد نے اکبری کی بیوقوفی و بدمزاجی کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس کے بعد دوسرا قصہ اکبری کی چھوٹی بہن اصغری کا ہے۔ اصغری کو بچپن سے ہی ایسی تعلیم و تربیت ملی ہے کہ نیک خصلت کے ساتھ وہ خانہ داری کے فن میں مکمل مہارت رکھتی ہے۔ اکبری کے برعکس ہر شخص اس کی فرمانبرداری اور خوبیوں کا اعتراف کرتا ہے۔ اس طرح شادی کے بعد سسرال میں بھی وہ ایک پسندیدہ ہستی بن جاتی ہے۔ ایک طرف اپنی ذکاوت اور علم کی مدد سے وہ گھر کو ماما عظمت سے نجات دلاتی ہے،

وہیں دوسری جانب امور خانہ داری کے بہترین سلیقے سے گھر کے ساز و انداز کو تبدیل کر دیتی ہے۔ ایک ہی گھر میں اپنی صلاحیت کے سبب اصغری کو تمیز دار بہو کا خطاب ملتا ہے اور اکبری اپنی بداخلاقی سے مزاج دار بہو کہلائی جانے لگتی ہے۔ اسی طرح قصہ میں آگے اصغری کی خوبیوں کو مزید واضح کرنے کے لیے مدرسہ کا قیام عمل میں آتا ہے۔

یوں دیکھا جائے تو مرآۃ العروس دو سگی بہنوں کی کہانی ہے جن کی سسرال بھی ایک ہے۔ اس کے باوجود اکبری کی پوری کہانی میں اصغری کا ذکر محض دو دفعہ ہوا ہے۔ پہلی دفعہ عید کے موقع پر اور دوسری دفعہ شادی سے متعلق جہیز کے سلسلے میں۔ اس مختصر حصے میں اکبری کے منظر نامے میں جیسے ہی اصغری داخل ہوتی ہے، پورے قصے کا ماحول مختلف نظر آنے لگتا ہے اور قصے کا کینوس اصغری کی طرف مڑ جاتا ہے۔ اس منظر کی ہلکی سی جھلک میں کہانی کا پس منظر واضح ہو جاتا ہے۔

''مراۃ العروس'' کا اگر ہم بہ طور پلاٹ معائنہ کریں تو اس میں ایک منطقی ترتیب ملتی ہے لیکن ایک مکمل ترقی یافتہ ناول کے پلاٹ کی وحدت و ترتیب تلاش کرنا عبث ہوگا۔ ابواب کی شکل میں مرتب یہ ناول دو حصوں پر مشتمل ہے۔ نذیر احمد نے پہلے اکبری کا قصہ سنایا ہے پھر اصغری کا لیکن اکبری و اصغری کی صورت میں ایک ہی فکر کے دو مختلف زاویوں پر نگاہ ڈالی ہے اور الگ الگ قصے میں ان کا بیان کیا ہے۔ جب کہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ دونوں قصے اگر ساتھ ساتھ چلتے تو کہانی مؤثر ہونے کے ساتھ پلاٹ بہتر ہو جاتا لیکن انھوں نے اکبری کے قصہ کو اس کے پھوہڑ پن اور بدمزاجی پر ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد اصغری کے قصے کی شروعات کی ہے اور درمیان قصہ اکبری کا کہیں ذکر نہیں آیا ہے۔ اس طرح پلاٹ کے منضبط ہونے میں کمی صاف نظر آتی ہے۔ ناول میں ایسے بہت سے مواقع آئے ہیں۔ جہاں پلاٹ کے ساتھ ساتھ قصے کے فطری ارتقاء میں بھی رکاوٹ محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً اکبری کا قصہ اور اس کے احمقانہ حرکات کا بیان کرتے کرتے قصے کا غیر متوقع انجام ہو گیا ہے اس کے بعد اصغری کے قصے کی شروعات ہوئی ہے۔ اور اس کا قصہ بھی اولاد کے انتقال پر ختم ہو جاتا ہے لیکن یہ اختتام قاری کو مطمئن نہیں کرتا۔ نذیر احمد پلاٹ کے ابتداء، وسط اور انجام کو صحیح طرح سے نبھا نہیں سکے ہیں۔ اسی طرح ناول میں چند باب زائیدہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً پہلا تمہیدی باب، اسی طرح اکبری کے قصے میں کٹنی کا واقعہ، اصغری کے رخصتی پر باپ کا طویل خط اور ناول کے آخر میں خط کے ذریعہ اختتام۔ ان تمام نقائص کے سبب قصہ ایک جگہ ٹھہرا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

ناول نگار کسی نہ کسی کردار کو ہی مرکز بنا کر اس کے ذریعہ سماجی و معاشرتی حالات و مسائل کا بیان کرتا ہے۔ ''مراۃ العروس'' میں سب سے اہم کردار اصغری کا ہے جو ناول کے کینوس پر چھائی ہوئی ہے۔ جیسا کہ قصے میں نذیر احمد کا بیان ہے:

''ہر طرح کی صلاح ہر قسم کی تعلیم اس میں موجود ہے۔ کہنے کو قصہ اور حکایت ہے لیکن حقیقت میں نصیحت اور ہدایت۔'' ۳؎

انھوں نے تمام نصیحتیں اور ہدایتیں اس اہم کردار کے ذریعہ بیان کی ہیں۔ نذیر احمد کے مقصد کے پیش نظر یہ کردار اول تا آخر اس طرح مکمل ہو کر سامنے آیا ہے کہ ہم اس کی خوبیوں کے معترف ہو جاتے ہیں۔ محض تیرہ سال کی عمر میں کسی نامساعد حالات میں بھی وہ ڈگمگاتی نہیں بلکہ حالات کو قابو میں کرنا جانتی ہے۔ جب کہ اکبری اپنی بیوقوفی اور ہٹ دھرمی سے بنے بنائے کام کو بھی بگاڑ دیتی ہے۔ اصغری کا کردار جس قدر سکون بخش اور تکمیلیت کے درجہ کو پہنچا ہوا ہے، اکبری کا کردار اتنا ہی مختلف ہے۔ اس کے باوجود اکبری کے اندر ہمیں زندگی کا احساس اور انسانی فطرت کی موجودگی نظر آتی ہے۔ بہ قول سہیل بخاری:

''اکبری میں وہ تمام کمزوریاں اور خامیاں ہیں جو عام انسانوں میں پائی جاتی ہیں اس لیے اکبری کے کردار کو ہم اپنے سے قریب پاتے ہیں۔ اصغری سے ہمیں کوئی ہمدردی نہیں۔ وہ مصنف کا عزیز ترین کردار ہے جو اس حصول مقصد کے لیے کٹھ پتلی بنا ہوا ہے۔'' ۴؎

اصغری اور اکبری کے علاوہ ماما عظمت کے کردار کو بھی نذیر احمد نے بہتر طریقے سے بیان کیا ہے۔ یہ کردار ہمیں جاندار لگتا ہے۔ اصغری کے ساتھ دیگر کردار بھی ماما عظمت کے کارناموں کے زیرِ اثر متحرک نظر آنے لگتے ہیں۔

جہاں تک ناول کی زبان کا تعلق ہے تو نذیر احمد اس میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ خصوصی طور پر مکالمہ نگاری میں آپ کی زبان میں بڑی خوبی دکھائی دیتی ہے۔ اس ناول کا اہم کردار ایک عورت کا ہے۔ اس کے علاوہ دیگر نسوانی کردار بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ نذیر احمد نے ان نسوانی کرداروں کے مکالموں کو فنی برجستگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ویسے تو ان کا اسلوب مختلف پیرایۂ اظہار کا حامل ہے۔ ایک طرف سادہ و سلیس اسلوب کا استعمال تو دوسری جانب عربی و فارسی کے ثقیل الفاظ کی بھرمار نظر آتی

ہے۔جس سے قاری کو بعض دفعہ بیزاری ہونے لگتی ہے لیکن جب عورتوں کے مکالمے کا بیان کرتے ہیں تو ان کا گہرا مشاہدہ ساتھ دیتا ہے۔ نذیر احمد متوسط طبقے کی نسوانی کرداروں کی روزمرہ بات چیت کے انداز، محاورات وضرب الامثال کا بہترین استعمال کرتے ہیں۔انھوں نے جس طرح سے ان کے لب و لہجہ کا بیان اپنے ناول میں کیا ہے، اس نے ان کرداروں پر خاطرخواہ اثر ڈالا ہے اوران کے بیان کے سبب جامد کردار بھی متحرک نظر آنے لگتے ہیں۔اس ناول میں کرداروں کے حرکات وسکنات کے علاوہ انھیں جاننے کا دوسرا اہم وسیلہ ان کی زبان اور مکالمہ ہے۔نذیر احمد نے کرداروں کے احساسات تک ہماری رسائی نہیں کی ہے۔ بہ قول نذیر احمد:

> ''جو وقت اس کتاب کی تصنیف میں صرف ہوا اوراس کے علاوہ مدتوں یہ کتاب اس غرض سے پیش نظر رہی کہ بولی بامحاورہ ہو، خیالات پاکیزہ اور کسی بات میں آورد اور بناوٹ کا دخل موجود نہ ہو۔'' ۵

بحیثیت قصہ، کردار، ناول میں بیان ہوا معاشرہ اور زبان کے مخصوص انداز سے یہ تخلیق واضح طور پر ناول کا نمونہ ہے۔

''توبۃ النصوح''

''توبۃ النصوح'' نذیر احمد کا تیسرا ناول ہے۔نذیر احمد نے یہ ناول ۱۸۷۷ء میں لکھا۔اس ناول کو انھوں نے بارہ فصلوں میں تقسیم کیا ہے۔

جیسا کہ نذیر احمد اپنی ناول کی فن کاری کو خاندانی اصلاح تک محدود رکھتے ہیں، اسی طرح یہ ناول بھی دلی کے ایک معزز شخص نصوح کے خاندان کے اردگرد گھومتا ہے۔انھوں نے نصوح اوراس کے اہل وعیال کے ذریعہ تربیت اولاد پر زور دیا ہے اور کردار نصوح کو اپنے خیالات وافکار واضح کرنے کے لیے متعین کیا ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس کا موضوع تربیت اولاد ہے۔ ناول میں اولاد کی اصلاح کے لیے ابتدائی عمر کو سب سے موزوں قرار دیا ہے اور ابتدائی عمری میں ان کی اصلاح مذہبی ارکان کی روشنی میں کرنے پر زور دیا ہے کیونکہ عہد طفلی میں ان کے اندر سیکھنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔

قصے کی شروعات دہلی میں ہیضے کی وبا سے ہوتی ہے۔نصوح کے خاندان کا دہلی کے ان اکابر شرفا میں شمار ہوتا ہے، جو اپنی خاندانی وضع داری اور طور طریقے سے معاشرے میں اعلیٰ منصب رکھتے ہیں۔نصوح کا گھرانہ ایک خوش حال گھرانہ تھا۔اس لیے نصوح اور اس کا خاندان تمام سماجی رسموں کی پابندی کرتا ہے۔ اس کے برعکس خدا، اس کے رسول اور ارکانِ اسلام کی بجا آوری کو فراموش کیے ہوئے ہے۔سماج میں جس قدر معزز مرتبہ نصوح کو ملا ہوا ہے، دینی معاملات اور ارکان دین سے وہ اور اس کے خاندان کا ہر فرد نا آشنا ہے۔انھی دنوں دلی میں ہیضے کی وبا پھیلی۔نصوح جو اس وبا سے بچنے کی ساری تیاری کر چکا ہوتا ہے اس کے باوجود اس کے گھر کے تین افراد اس مرض میں ختم ہو جاتے ہیں اور آخر کار ایک دوپہر نصوح پر بھی یہ وبا نشانہ بنا لیتی ہے۔تمام علاج کرنے کے بعد کسی بھی طرح شفایاب نہ ہونے پر نصوح جب حکیم کی دوا کھا کر صحن میں لیٹا ہوا ہوتا ہے، اس وقت اسے اپنے مرنے کا گمان ہونے لگتا ہے۔اپنے خاندان اور عزیز و اقارب کے بارے میں سوچ کر، دنیا کی محبت کا احساس دل میں کر کے نصوح افسردہ ہو جاتا ہے۔ بالآخر دواؤں کے زیر اثر وہ نیند کی وادی میں پہنچ جاتا ہے۔اس کی فکر کا ہی نتیجہ ہوتا ہے کہ اسے ایک ایسا خواب نظر آتا ہے۔ جہاں اپنے والد کے ساتھ خود کو دارالجزا میں پاتا ہے۔حیات بعد ممات کی ہر وہ جھلک جو مرنے کے بعد پیش آنے والی ہے، نصوح کا خواب میں اس سے سابقہ ہوتا ہے۔غرض کہ یہ طویل خواب ہوش میں آنے کے بعد اس کی فکر کو متاثر کر کے آنے والی زندگی پر ایک گہرا نقش ڈالتی ہے اور بیماریوں کے بعد اٹھنے والا نصوح اپنی ماقبل زندگی سے تائب ہو کر اسلامی وضع کو اپنا لیتا ہے۔ جسے اس چندروزہ زندگی کی بے ثباتی اور خدا عزّ وجل کی ثبات و وحدانیت پر مکمل ایمان ہوتا ہے۔اب وہ اپنے خاندان اور اہل وعیال کی اصلاح پر کمر بستہ ہو جاتا ہے۔

اس کی اصلاحی کوششوں سے جو اس نے اپنے اولاد کے لیے قدم اٹھائے ہیں، یہ پورا ناول بھرا ہوا ہے۔غرض کہ بیماری سے شفایاب ہونے کے بعد نصوح نے اپنے بچوں کی اصلاح کی اور سب سے چھوٹی اولاد سے اس کا آغاز کیا۔ وہ سب جلد ہی دینی راہ پر آ گئے لیکن تربیتِ اولاد کے مقصد میں سب سے زیادہ پریشانی بڑی اولاد کلیم اور نعیمہ کے سلسلے میں ہوئی۔اگر چہ نعیمہ لڑ جھگڑ کر اور گھر کے افراد سے ناراض ہو کر خالہ کے گھر چلی جاتی ہے لیکن وہاں خالہ کی نصیحتیں اور ان کے گھر کے دینی ماحول سے متاثر ہو کر جلد ہی راہ راست پر آ گئی۔ جب کہ کلیم بار بار نصوح کے بلانے پر بھی نہیں کیا جاتا۔نصوح کے ذریعہ دیے جانے والا

درس اسے انقلاب پر آمادہ کرتا ہےاور اپنے شاعری کے زعم میں وہ گھر سے چلا جاتا ہے۔ گھر سے دور اسے طرح طرح کی تکلیفات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ بالآخر زخمی ہونے کے بعد جب اسے اپنی موت کا یقین ہو جاتا ہے تو نصوح سے معافی مانگ کر وہ اپنی گناہوں سے تائب ہو جاتا ہے۔ اس طرح ناول کا خاتمہ کلیم کی موت اور نصوح کے خطبے پر ہوا ہے۔

یوں تو ناول کے سبھی کردار اہمیت رکھتے ہیں لیکن نصوح اور کلیم ناول کے اہم ترین کردار ہیں۔ نصوح کا کردار شروع سے ہی فعال رہا ہے لیکن نصوح کے سبقِ دینداری دینے پر ناول کے نصف آخر میں متحرک ہونے والا کلیم کا کردار بھی اپنی جگہ اہمیت کا حامل ہے۔ نصوح گھر کا مکھیا ہونے کے سبب اپنی ایک شناخت اور وقار رکھتا ہے۔ وہیں کلیم اس عہد کے شرفاء و امراء کے نوجوان طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ جسے ہر طرح کی فراغت ملی ہوئی ہے اور جس کی مشغولیات زندگی شاعری اور گنجفہ و چوسر کی محفلیں سجانا ہے۔ کلیم عمر کی اس منزل پر ہے جب اس کی عادتیں راسخ ہو چکی ہیں۔ اب نصوح کی نصیحت سے انکار کرتے ہوئے اور اپنی عادت نہ چھوڑنے کی ضد میں وہ گھر سے چلا جاتا ہے۔ جہاں اسے زندگی کی مشکلات کا احساس ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے ناول میں شروع سے آخر تک نصوح کو ایک موثر کردار کے طور پر پیش کیا ہے لیکن بعض مقامات پر اس کردار کے یہاں شدت صاف نظر آتی ہے۔ اپنی اخلاق و عادات میں خدا رسیدہ اور سنجیدہ ہونے کے باوجود وہ جس طرح کلیم کی کتابوں سے بھری الماری کو نذر آتش کر دیتا ہے اور بعد میں اپنی بیوی فہمیدہ سے جس طرح اس کا بیان حقارت سے کرتا ہے یہ امر افسوس ناک ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

> ''نصوح۔ جن کتابوں کو میں نے جلایا، ان کے مضامین شرک اور کفر اور بیدینی اور بیحیائی اور فحش اور بدگوئی اور جھوٹھ سے بھرے ہوئے تھے۔'' [۶]

اسی طرح آگے وہ ان کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے:

> ''میں تم سے سچ کہتا ہوں کہ یہ کتابیں اس سانپ سے زیادہ موذی اور اس سے کہیں زیادہ خطرناک تھیں۔'' [۷]

ایک معمر شخص کا ادب کے بارے میں اس طرح اظہار خیال کرنا نصوح کے علاوہ نذیر احمد کے خیالات کا پتہ دیتا ہے کیونکہ قاری کو کہیں نہ کہیں اس بات کا احساس ہے کہ یہ صرف کردار کی رائے نہیں از خود ناول نگار کی رائے ہے۔ جو وہ کردار کا سہارا لے کر بیان کر رہا ہے۔ نصوح کو کہانی کے آخر میں ملنے والی کامیابی

سے ہماری اس سوچ کو اور تقویت پہنچتی ہے۔ حیرت مزید اس بات پر ہوتی ہے کہ نذیر احمد کی زبان سے یہ کلمات اس وقت نکل رہے ہیں جب وہ خود ایک نئے صنف کی بنیاد رکھ رہے ہیں اور اردو ادب کے اضافے کا سبب بن رہے ہیں۔ جب کہ ادب زندگی کے ہر پہلو کو بے نقاب اور انسانیت کو آشکارا کرنے کا نام ہے۔ اس کے باوجود نذیر احمد اسے محض اخلاقی نظریے تک محدود رکھنا چاہتے ہیں۔

نصوح کی یہ بے ضابطگیاں صرف اس حد تک نہیں تھیں بلکہ احساسات و جذبات میں بھی اسی قدر شدت نظر آتی ہے۔ ایسے موقعوں پر اس کے اندر ہمیں انسانی خصائص بہ مشکل نظر آتے ہیں۔ مثلاً جب کلیم دولت آباد سے زخمی ہو کر واپس آیا تو نصوح کلیم کے آخری لمحات میں بھی نہایت استقلال سے تلاوت کرتا رہا۔ جاں کنی کے وقت نصوح کی مصروفیت کا جائزہ لیجئے:

> ''باہر مردانے سے نصوح دوڑا آیا اور عورتوں کو علحدہ کر کے جزع وفزع نا مشروع سے منع کیا، اور صبر جمیل کی تلقین کی، اور بیٹے کے سرہانے بیٹھ کر یٰسین پڑھنی شروع کی۔ منہ میں شربت ٹپکایا اور اس کو قبلہ رو لٹایا، کلمہ پڑھ کر سنایا۔'' ۸

اس نے یہ سارے فعل کیے۔ اس کے باوجود آخری بار کلیم کے ہاتھ جوڑنے پر بھی اس کا دل نہیں پسیجا۔ اس کے رویے انسانی فطرت کی صحیح ترجمانی نہین کرتے۔ یہاں نذیر احمد کی نگاہ انسانی نفسیات سے واقف معلوم نہیں ہوتی۔ کلیم کے زخمی ہو کر بستر مرگ پر جانے کے باوجود نصوح تمام ارکان کی بجا آوری روزمرہ کے معمولات کے مطابق کرتا ہے۔ اور جاں بحق ہونے پر بھی اس کے دل میں بیٹے کی تکلیف کا احساس نہیں ہوتا بلکہ احساس و جذبات سے ماورا آنکھیں بند کیے دعا کرتا ہے۔ ان مناظر کے پس منظر میں نصوح کی انسانی فطرت اور جذبات کے متعلق سوال کھڑے ہو جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر نصوح کی مدبری ہمیں اصغری کی یاد دلاتی ہے۔ اسی لیے کردار نصوح کے نیک صفات اور ثابت قدم جذبے کے تحت علی عباس حسینی اسے اصغری کا دوسرا رخ کہتے ہیں:

> ''نصوح اصغری کی سیرت کا مردانہ رخ ہے۔ اسی طرح سخت سنگلاخ و محترم مگر غیر محبوب۔'' ۹

مراۃ العروس اور بنات النعش دونوں سے جدا اس کے پلاٹ میں پہلی بار کہانی کی ابتدا وسط منتہا اور انتہا کا احساس ملتا ہے۔ اگرچہ اس میں الگ الگ افراد قصہ کا بیان ہوا ہے لیکن ان میں آپس میں ایک

طرح کی ہم آہنگی ملتی ہے کیونکہ کہانی کے مرکز نصوح سے یہ سارے کردار منسلک ہیں۔ اس طرح پلاٹ میں ایک شعور کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔

نذیر احمد نے پلاٹ میں ایک ترتیب روا رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے باوجود بعض مقامات پر وہ ناکام ہوئے ہیں۔ مثلاً ایک ہی وقت میں ہونے والے واقعات کا بیان انھوں نے الگ الگ فصل میں کیا ہے۔ اس طرح وہ بالکل الگ معلوم ہونے لگتے ہیں۔ کلیم اور نعیمہ کے قصے میں صالحہ کا ڈولی سے اترنا اور کلیم کا موقع دیکھ کر بھاگ نکلنا، یہ دونوں واقعہ ایک ہی وقت میں سرانجام ہوئے ہیں، لیکن ان کا الگ الگ بیان پلاٹ کے تسلسل کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے برعکس ناول میں ایک خوبی اس طرح نظر آتی ہے کہ ناول میں طویل وعظ کا التزام نہیں کیا گیا ہے بلکہ بحث ومباحثے کے طور پر کچھ اسلامی نظریات کا عمل دخل ہے لیکن یہ مباحثے طبیعت پر گراں نہیں گزرتے۔ پھر بھی ناول میں مذہبیت کا رنگ غالب نظر آتا ہے۔ بہ قول سید وقار عظیم:

> ''توبۃ النصوح اور ابن الوقت میں بھی مقصدیت اور مذہبی احساس کا پلّہ بھاری ہے اور اپنے مقصد کے ساتھ مصنف کو جو جذباتی لگاؤ ہے اسے وہ نہ خود بھولتا ہے اور نہ چاہتا ہے کہ اس کا قاری اس کے احساس سے ایک لمحے کے لئے بھی غافل ہونے پائے۔'' ۱۰

توبۃ النصوح کی زبان نذیر احمد کی فنکاری اور مشاہدے کا نتیجہ ہے۔ سادگی سے پر اسلوبِ بیان کا استعمال پورے ناول میں ہوا ہے۔ اس کے ساتھ ہی عربی الفاظ اور محاوروں کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ ناول میں کرداروں کے مکالموں کی بہت اہمیت ہے کیونکہ اس ناول میں زیادہ تر مکالمے بیان ہوئے ہیں۔ پھر وہ بات چیت، سوال وجواب یا بحث ومباحثوں کی شکل میں ہوں۔ اس حصے میں نذیر احمد ہر طرح سے کامیاب ہیں۔ وہ جس حیثیت یا جس عمر کا کردار ناول میں لاتے ہیں۔ اس کردار کو مدنظر رکھ کر ہی اس کی زبان سے مکالمے ادا کرواتے ہیں۔ اس وجہ سے کردار فطری نظر آتے ہیں۔

ناول کی منظر نگاری اس لحاظ سے کی گئی ہے کہ بعض مناظر اپنی حقیقی شکل میں نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں۔ مثلاً دارالجزا کی منظر نگاری، کلیم کا گھر چھوڑنے کے بعد رات مسجد میں گزارنا وغیرہ۔ چند فنی خامیاں ہونے اور نذیر احمد کے مقصد اور مذہب کے غلبے کے باوجود توبۃ النصوح اردو ناول نگاری کو ایک سطح اوپر پہنچا دیتا ہے۔

’’فسانۂ مبتلا‘‘

’’فسانۂ مبتلا‘‘ کا شمار نذیر احمد کے اہم ترین اور قابل ذکر ناولوں میں ہوتا ہے۔ یہ ان کا چوتھا ناول ہے جو ۱۸۸۵ء میں لکھا گیا۔ اس ناول کا جائزہ لینے پر بے شک یہ نذیر احمد کے فن کی معراج کہلائے گا۔ عقدِ ثانی کی آزادی سے پیدا ہونے والے حالات و مسائل کا بیان انھوں نے اس ناول میں کیا ہے۔ اس میں ایک سے زیادہ شادی کے برے اثرات و مضمرات کا ذکر ہے۔ جیسا کہ ناول کے دیباچے میں ان کا بیان ہے:

> ’’ان ہی دنوں مجھے یہ خیال ہوا تھا کہ مسلمانوں کی معاشرت میں عورتوں کی جہالت اور نکاح کے بارے میں مردوں کی آزادی دو بڑے نقص ہیں۔‘‘ [۱۱]

جس طرح نذیر احمد اپنے دیگر ناولوں میں معاشرتی اور مذہبی مسائل پر توجہ کرتے ہوئے انہیں موضوع بناتے ہیں۔ اسی طرح ’’فسانۂ مبتلا‘‘ میں ایک اہم دینی رکن کی غلط طریق پر بجا آوری کو موضوع بنایا ہے۔ یہ اہم مذہبی اصول تعدد ازدواج سے متعلق ہے۔ اسلام مردوں کو ایک سے زائد شادی کی اجازت تو دیتا ہے مگر اس کے اپنے وجوہات ہیں لیکن لوگ ان مذہبی احکامات کو اپنے مرضی کے موافق کر لیتے ہیں۔ نذیر احمد اس نکتے کی جانب اشارہ کیا ہے:

> ’’مگر خرابی کیا آ کر پڑی ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں نے رسم اور مذہب دو چیزوں کو ملا کر اپنے طرز معاشرت کو آدھا تیتر آدھا بٹیر بنالیا ہے۔‘‘ [۱۲]

رسم و مذہب کا ایک غلط امتزاج تعددِ نکاح ہے۔ نذیر احمد نے اس ناول میں بہ طور کہانی اس رویے کا بیان کیا ہے۔

’’فسانۂ مبتلا‘‘ میں مبتلا کی کہانی اول تا آخر بیان کی گئی ہے۔ کافی دعاؤں اور مرادوں کے بعد پیدا ہونے والا مبتلا دہلی کے دولت مند خاندان کا چشم و چراغ ہے۔ دولت کے ساتھ اس خاندان میں اولاد کی بھی کثرت ہے لیکن خاندان کی شناخت قائم رکھنے والی اولاد مبتلا کی صورت انہیں پہلی دفع ملی ہے۔ لگاتار نو بہنوں کے بعد والدین کی ضعیفی میں مبتلا کی پیدائش ان کی شدید آرزو کی برآوری کا سبب بنتی ہے۔ اس لیے مبتلا کی اس طرح ناز برداریاں کی جاتی ہیں اور ایسے رویے رکھے جاتے ہیں جس سے اس کے عادات و اطوار کے بگڑنے کے مکمل مواقع فراہم ہو جاتے ہیں۔ اس کردار کو متزلزل کرنے کا ایک اہم سبب مبتلا کا

احساس حسن ہے۔لوگوں کی ستائشی نگاہوں سے اسے اپنی خوبصورتی کا احساس بچپن سے رہتا ہے۔ مدرسے میں دوستوں کا اپنی جانب خاص التفات محسوس کر کے وہ حسن کو اصل دولت سمجھنے لگتا ہے۔ بعد میں معمولی شکل وصورت اور بدمزاج غیرت بیگم سے نکاح کے سبب وہ مایوس ہو جاتا ہے۔نتیجہ کے طور پر پہلی شادی سے بددل ہو کر مبتلا کی عیاشیوں کا اختتام ہریالی سے دوسری شادی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے ''فسانۂ مبتلا'' مکمل اور کامیاب کہا جاسکتا ہے۔ ناول میں انھوں نے شروع سے آخر تک کہانی کو سبب اور مسبب کے رشتے سے منسلک کر رکھا ہے۔ ناول میں پیش آنے والے واقعات ناول کے پلاٹ کو جس طرح متاثر کرتے ہیں، وہ منطقی وفطری معلوم ہوتا ہے۔ مبتلا کی پرورش اور حسن کے سبب حد سے تجاوز کی ہوئی قدردانی سے وہ جس طرح متاثر حسن ہوتا ہے اور اپنی اس خواہش کی تکمیل کے لیے دوسری شادی کے سبب جن الجھن آمیز واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔اس کا انجام مبتلا کی موت پر ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ نذیر احمد یکے بعد دیگرے واقعات کو ایک لڑی میں پرو کر بیان کر رہے ہیں۔ ''فسانۂ مبتلا'' میں واقعات کے اس تسلسل کا اقرار اشفاق احمد اعظمی نے ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''فسانۂ مبتلا میں واقعات کے ذریعہ ناول شروع سے آخر تک چلتا ہوا ختم ہوتا ہے،
> قاری کے انتظار اور تجسس کی کیفیت آخر تک بنی رہتی ہے۔'' ۱۳

پلاٹ کے بیچ میں نذیر احمد نے میر متقی کے ذریعہ دو تین جگہوں پر مبتلا اور سید حاضر وغیرہ کو نصیحتیں کروائی ہیں۔اس طرح عارف اور مبتلا کا مباحثہ بھی فطری محسوس ہوتا ہے۔ یہ نصیحتیں اور مباحثے نذیر احمد کے مقصد کی وضاحت کرتے ہیں۔جس کے لیے وہ اپنے ناول کی تخلیق کرتے ہیں۔اس کے باوجود ایسا نہیں لگتا کہ کسی بھی حصے میں پلاٹ ناکامیاب رہا۔ناول کے واقعات میں آنے والے چند جملے پلاٹ سے ہمارا ذہن بھٹکانے کی کوشش کرتے ہیں۔مثال کے طور پر قصہ میں اچانک آنے والا یہ جملہ:

> ''حاضر ناظر کا جھگڑا ہمارے قصے سے متعلق نہیں ہے۔'' ۱۴

اس کے باوجود دوسرے جملے سے اس کا تسلسل پھر سے جڑ جاتا ہے اور اس طرح ایک کے بعد ایک آنے والے قصوں سے ناول مکمل ہو کر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ ناول کے آخر میں مبتلا کی موت پر کہا جانے والا شخصی مرثیہ ناول کو حقیقت سے قریب کرنے کی ایک کوشش ہے۔غرض کہ ''فسانۂ مبتلا'' کی کہانی اپنے قاری کو متاثر کرتی ہے اور مقصد کو واضح کرتی ہے۔ بہ قول اشفاق محمد خاں:

''غرض کہ مبتلا کا عقدِ ثانی اور اس کے برے نتائج سے قاری کے دل و دماغ پر تعددِ ازدواج سے بلاشبہ نفرت اور بیزاری کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ ناول کی کامیابی کا یہی راز ہے۔'' ۱۵

ناول میں سب سے اہم کردار مبتلا کا ہے۔ ناول میں اس کردار کے بارے میں پڑھ کر اس سے تعارف حاصل کر کے وہ ہمیں معصوم صورت نظر آتا ہے اور اس کی بداعمالیوں کے باوجود ہمیں اس سے ہمدردی ہوتی ہے۔قصہ پڑھتے ہوئے قاری کو اس سے لگاؤ ہو جاتا ہے۔ یہ احساسات جو قاری کو ناول پڑھتے ہوئے ہوتے ہیں، نذیر احمد کی عمدہ کردار نگاری کے سبب ہے۔ نذیر احمد نے مبتلا کی ابتدائی عمر سے لے کر مدرسے کی تعلیم اور اولین شادی سے ایسے سبب پیدا کیے ہیں اور مبتلا کا اس طرح ذہنی اور نفسیاتی تجزیہ کیا ہے کہ ان حالات میں مبتلا کا دوسری شادی کرنا اور مزید مسائل سے دوچار ہونا اس کے فطرت کے متقاضی نظر آتا ہے۔ جس سے ہمیں اس اہم کردار کا ایک بالکل فطری بیان نظر آیا ہے۔ مبتلا کے علاوہ اس ناول میں میر متقی کا کردار اس کے چچا کے طور پر پیش کیا گیا ہے جو مبتلا کو اخلاقی سبق دیتے ہیں۔ اپنے اعمال وافعال سے ایک مثالی اسلامی زندگی کی آئینہ داری کرنے والا یہ کردار ان کے ناول کی خصوصیت ہے۔ انہی صفات سے مزین کردار ان کے دیگر ناولوں میں موجود ہوتے ہیں۔ جو ان کی اصلاحی نظریے کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ ہریالی اور سید ناظر جیسے کردار بھی نظر آتے ہیں جو اپنی جگہ پر مکمل اور متحرک رہتے ہیں اور اپنے طبقے اور پیشے کی آئینہ داری فطری انداز میں کرتے ہیں۔ سید ناظر جو کہ وکالت کا پیشہ اختیار کیے ہوئے ہے، عین موقع پر وہ جس طرح اپنی ذہنی سرگرمیوں سے قصے کے پلاٹ کو متاثر کر کے ایک نیا رخ دیتا ہے۔ اس سے نہ صرف قصہ میں ہماری دلچسپی بڑھتی ہے بلکہ وکالت کے پیشے کی سرگرمیوں کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ اسی طرح ہریالی کا کردار جو کہ ناول میں پہلے طوائف اور بعد میں مبتلا کی دوسری بیوی کے طور پر سامنے آتی ہے۔ ناول پڑھ کر ہمیں طوائف کی فطرت سے واقفیت ہوتی ہے۔ مبتلا کے ساتھ شادی اور خانہ آبادی کے باوجود اس محفل آشنا ہریالی کو شریفوں کی چاردیواری راس نہیں آتی۔ مبتلا کے مرتے ہی رات ورات وہ گھر کا سارا سامان لے کر دوبارہ اسی رنگین محفل کی زینت بننے کے لیے نکل پڑتی ہے۔ ان مخصوص طبقے سے تعلق رکھنے والی محفل پرور دہ عورتوں کی فطرت کبھی تبدیل نہیں ہوسکتی۔ ناول میں موجود ان کرداروں کی نفسیات کا تجزیہ کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف سرمست لکھتے ہیں کہ:

''کردار کی نفسیاتی پیشکشی کے لحاظ سے ''فسانۂ مبتلا'' بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔'' ۱۶؎

نذیر احمد کی اسلوب نگاری خصوصاً مکالمے ان کے پہلے ناول سے ہی ایک مخصوص طرز کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ جس طرح وہ تینوں ناولوں میں استعمال شدہ زبان کو عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ قرآنی آیات وشعری رنگینی سے معتبر اور دلکش بناتے ہیں، اس ناول میں بھی انھوں نے اسی مخصوص لب ولہجہ کی پاسداری کی ہے۔ ناول میں استعمال ہوئے محاورے اور ضرب الامثال کا مناسب استعمال ان کے اسلوب کو اور بہتر بنا دیتا ہے۔

''فسانۂ مبتلا'' میں پائے جانے والے چند نقائص کے باوجود کرداروں کے تدریجی ارتقاء اور نفسیاتی نقطۂ نظر کے لحاظ سے یہ ناول پہلی دفعہ حقیقت کی مصوری کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ پہلی دفعہ نذیر احمد نے قصے کے اہم کردار کو منفی رخ کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس لیے ہمیں نذیر احمد اس ناول میں ایک واعظ سے زیادہ ناول نگار معلوم ہوتے ہیں۔ بہ قول سید وقار عظیم:

> ''فسانۂ مبتلا میں واعظ اور مصلح کا لبادہ اتار کر وہ فنکار کے نازک لباس میں ملبوس دکھائی دیتا ہے............ یوں فسانۂ مبتلا اردو کا پہلا ناول ہے جس نے صحیح معنوں میں زندگی اور فن دونوں کی انفرادی اہمیت اور باہمی رشتے کے احساس کی داغ بیل ڈالی اور نذیر احمد کے بعد آنے والے ناول نگاروں کو فن کی روایت کا ایک ایسا معیار ملا جس میں بہت سی خامیوں کے باوجود مکمل فن کی ساری نشانیاں موجود تھیں۔'' ۱۷؎

''فسانۂ مبتلا'' کا مطالعہ کرنے پر ہمیں یہ قول درست معلوم ہوتا ہے۔ پلاٹ کی درستگی، کرداروں کا غیر جانبدارانہ نفسیاتی بیان اور زبان میں روزمرہ کا استعمال اس ناول کو کامیاب بناتا ہے۔

''ابن الوقت''

''ابن الوقت'' (۱۸۸۸ء) نذیر احمد کی ایک قابلِ قدر تخلیق ہے۔ ''فسانۂ مبتلا اور ''ابن الوقت'' نذیر احمد کے دو ایسے اہم ناول ہیں جو ناول کے فن پر پورے اترتے ہیں۔ بلاشبہ ''ابن الوقت'' کو نذیر احمد کے فن کی معراج کہہ سکتے ہیں۔

''ابن الوقت'' دراصل برسرِ اقتدار قوم کی علم وتہذیب کے یلغار پر زیر اقتدار قوم کی اتباع اوران کی اضطراب کا بیان ہے۔اس کا موضوع فتح یاب انگریز قوم کی طرزِ زندگی کی جانب اس وقت کے ایک خاص ہندوستانی طبقے کا خصوصی رجحان ہے۔ایک شدید التفات اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کا بیان ہے۔کسی ملک کا دوسرے ملک پر قابض ہونے کے سبب اس کے باشندوں اوران کی تہذیب کو جس نہج پر چیلنجز کا سامنا کرنا پڑتا ہےاوراس شدید دباؤ میں عوام میں جس طرح کی کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ان کی زندگی میں ظہور پذیر ہونے والے یہ نشیب وفراز جس طرح ان کی ذات ،سماجی ،معاشرتی اور اقتصادی حالات پر اثر انداز ہوتے ہے،''ابن الوقت''اسی کشمکش ،اضطراب اور تبدیلیوں کا اظہاراوران کا بیان کرتا ہے۔بہ قول نفیس بانو:

''دو تہذیبوں کا تصادم،عقیدہ وعقل میں ٹکراؤ،کعبہ وکلیسا کی کشمکش اور بڑھتا ہوا مغربی تقلیدی رجحان ہی اس اہم ناول کے وجود میں آنے کا محرک ہے۔اس طرح یہ ناول مشرق اورمغرب کے تہذیبی تصادم،جدیداورقدیم طرزفکر کی کشمکش کا آئینہ دار ہے۔'' ۱۸

پہلی بار نذیر احمد نے اپنے ناول کے لیے ایک منفرد موضوع کا انتخاب کیا ہے۔موضوع کے اعتبار سے اس میں ندرت ہے۔اوران کی یہی وسعتِ نظر ناول کو اعلیٰ درجے پر پہنچا دیتی ہے۔اس سے پہلے ان کے تمام ناولوں کے موضوعات خانگی اورسماجی مسائل پر مبنی ہیں۔''ابن الوقت'' میں انھوں نے اس وقت کے سیاسی حالات کو قوم کے منظرنامے میں بیان کیا ہے۔جیسا کہ اشفاق احمد اعظمی لکھتے ہیں:

''ابن الوقت کی فضا سیاسی اور معاشرتی کشمکش کی فضا ہے۔'' ۱۹

ناول کی کہانی میں ابن الوقت کے ذریعے ہندوستان خصوصاً دہلی کے اجڑنے اور تعمیر نو کی داستان رقم کی گئی ہے۔اس میں ۱۸۵۷ء سے قبل دہلی اور اس کے اقدار کے ساتھ عہد جدید کے تقاضوں سے بھرپور دہلی کی تعمیر کا بیان ہوا ہے۔اس جدید طرز کی دہلی میں اس وقت کی نوجوان نسل پیش پیش تھی۔جدید تعلیم اور سائنسی فکر نے انہیں انگریزوں کی طرز زندگی کو اختیار کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔اس ناول میں اسی طرز خاص کا بیان ابن الوقت کے ذریعہ ہوا ہے۔ناول میں کہانی کی ابتدا غدر سے چند سال قبل ہندوستانی حالات و معاشرت کے بیان سے ہوتی ہے۔

ابن الوقت دہلی کے ایک شریف گھرانے کا چشم و چراغ ہے۔یہ خاندان ابتدا سے دربار دہلی سے

وابستہ رہا ہے۔ جس سے معاشرے میں ان کی عزت اور بھی زیادہ ہے۔ ابن الوقت کو جہاں مذہبی معاملات میں واقفیت کے ساتھ دلچسپی ہے، وہیں کالج کی تعلیم اور انگریزوں سے سابقے کے سبب مغربی قوم کی زبان وادب سے بھی بے حد متاثر ہے۔ والد کے انتقال کے بعد کالج کی تعلیم ترک کر کے نواب معشوق محل بیگم کے محل سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس کے باوجود انگریزوں کی طرف اس کا خاص جھکاؤ برقرار رہتا ہے۔ اسی دوران غدر کا غلغلہ بلند ہوتا ہے۔ بغاوت کے جان سوز حالات میں ابن الوقت ایک انگریز افسر مسٹر نوبل کی جان بچاتا ہے۔ اس عمل کے پیچھے اس کے نیک خیالات کے ساتھ التفات کا وہی جذبہ کارفرما ہوتا ہے۔ غدر کے بعد انگریز حکام اس سے بے حد خوش ہوتے ہیں۔ اس کے صلے میں حکومت کی جانب سے اسے نوزا جاتا ہے۔ ساتھ ہی اعلیٰ نوکری اور جاگیرداری عطا کی جاتی ہے۔ ابن الوقت انگریزوں سے متاثر شروع سے رہتا ہے لیکن مسٹر نوبل کی قربت اور معیت میں وہ انگریز قوم کا گرویدہ ہوجاتا ہے۔ مسٹر نوبل کے اعلیٰ اخلاق فکر سے ابن الوقت اس قدر متاثر ہوتا ہے کہ ان کے سمجھانے پر قوم کی اصلاح کے جذبے اور روشن مستقبل کے تحت تبدیلی وضع کر انگریزی شیوہ اختیار کر لیتا ہے لیکن رفتہ رفتہ تبدیلی وضع کے اہتمام میں دینی احکام سے دوری ہوجاتی ہے اور قوم کی فلاح کا جذبہ بھی انہی وضع داریوں کی نذر ہوجاتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ’’غرض تبدیلی وضع سے ایک ہی مہینے کے اندر اندر ظاہر اسلام کا کوئی اثر ابن الوقت اور اس کے متعلقات میں باقی نہ تھا۔ اگر کوئی انجان آدمی ابن الوقت کی کوٹھی میں جا کھڑا ہوتا، ہرگز نہ پہچان سکتا تھا کہ اس میں کوئی انگریز رہتا ہے یا ہندوستانی۔‘‘ [۲۰]

ادھر انگریزی حکام کی قربت سے اس کا اپنی قوم اور رشتہ داروں سے آمنا سامنا ختم ہوجاتا ہے اور انگریز حکام بھی بدگمان ہوجاتے ہیں۔ ایک مسٹر نوبل خاطر خواہ ہوتے ہیں۔ اسے کسی کی مطلق پرواہ نہیں ہوتی۔ ابن الوقت کی پریشانیوں کا دور نوبل صاحب کے انگلستان رجوع کرنے اور مسٹر شارپ کا ان کے مقام پر تقرری سے ہوتا ہے۔ مسٹر شارپ کے ماتحت ایک ہندوستانی انہیں ابن الوقت کے خلاف بدگمان کرتا ہے۔ نتیجے کے طور پر نوکری اور رہائش دونوں ہی چھوڑنی پڑتی ہیں۔ ابن الوقت کی تکلیفوں کا مداوا اور تبدیلیِ وضع کی خرابیوں سے مطلع کرنے کے لیے نذیر احمد حجۃ الاسلام کو لائے ہیں۔ ابن الوقت کے بہنوئی حجۃ الاسلام کی آمد سے سب کچھ پہلے جیسا ہوجاتا ہے لیکن مسٹر نوبل کے جانے اور حجۃ الاسلام کے

آنے کے دوران جن مشکل حالات سے وہ گزرتا ہے۔اس کے نتیجے میں حجۃ الاسلام کی مسلسل نصیحتوں سے ایک شام ابن الوقت پرانی وضع اختیار کر اپنی پھوپھی کے پاس چلا جاتا ہے۔اس طرح حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے مباحثے اور ابن الوقت کے ہندوستان کے روشن مستقبل کے عندیہ پر ناول کا اختتام ہوا ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے یہ کامیاب ناول ہے۔ناول کی ابتدا میں ابن الوقت کی ذہانت،تعلیم وتربیت، اس کے عقائد اور انگریز قوم سے متاثر ہوتے ہوئے اس کے ذہن کو دکھایا ہے پھر ترکِ تعلیم اور محل سے متعلق ہونے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ناول کے وسط میں غدر کی شورش میں ابن الوقت کا مسٹر نوبل کی جان بچاتے ہوئے اپنے گھر میں پناہ دینے کے تمام حالات کا بیان ہوا ہے۔ناول کا عروج ابن الوقت کے عروج کا زمانہ قرار پاتا ہے۔جب وہ اعلیٰ نوکری کے ساتھ ہندوستانی شیوہ تبدیل کر انگریزوں کی مصاحبت اختیار کرتا ہے۔اسی طرح رفتہ رفتہ ناول نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے،جب مسٹر شارپ کے ذریعہ اس کے مشکلات کی ابتدا ہوتی ہے۔ حجۃ الاسلام کی آمد سے ابن الوقت کا انگریزی شعار ترک کر قدیم طریق کو اختیار کرنے کے ساتھ کہانی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔اس طرح ناول کے پلاٹ کو اگر ہم دیکھیں تو ابتدا سے حجۃ الاسلام کی آمد تک کا پورا واقعہ فطری طور پر آگے بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن جہاں حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے مباحثے آتے ہیں،خصوصاً حجۃ الاسلام کی نصیحتیں جو کہ نذیر احمد کا اہم مقصد ہے۔ یہاں پلاٹ ان کی اسی مقصد کے پیش نظر ہو جاتا ہے۔ساتھ ہی یہ حصہ غیر دلچسپ اور سست معلوم ہونے لگتا ہے۔جب کہ ناول کے پہلے کا حصہ جو حجۃ الاسلام کی آمد سے قبل کا ہے، بہ نسبت اس کے زیادہ جاندار، مربوط اور فطری ہے۔اس طرح ناول دو حصوں میں تقسیم ہوتا ہے۔

مبتلا اور ابن الوقت نذیر احمد کے دو ایسے کردار ہیں جس میں انھوں نے غیر جانبداری کا ثبوت دیا ہے۔اسی سبب ابن الوقت فطری طور پر نکھر کر ہمارے سامنے آیا ہے۔ناول کے اختتام میں انھوں نے اس کردار کی کامیابی کے لیے کوئی کوشش نہیں کی۔ اس لیے ابن الوقت ایک انسان کی طرح خوبیوں اور خامیوں کا مرقع نظر آتا ہے اور اس کی زندگی میں کامیابی وشکست کے نشیب وفراز دکھائی دیتے ہیں۔جس سے فطری تاثر ابھرتا ہے۔ابن الوقت کے اندر جہاں ہمیں دیگر خصوصیتیں،سچائی، ایمانداری وغیرہ ملتی ہیں،وہیں عزتِ نفس کی ایک اہم خوبی بھی نظر آتی ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

’’میں نہیں سمجھتا کہ صاحب کلکٹر یا کسی یورپین کو، اگر چہ وہ وائسرائے ہی کیوں نہ ہو،

ہمارے لباس اور طرز تمدن میں دخل دینے کا انصافاً کیا استحقاق ہے۔اور آج تو لباس ہے،کل کو رعایا کے مذہب میں مداخلت شروع کریں گے۔ یہ بالکل برٹش گورنمنٹ کے اصول کے خلاف ہے۔اور دیکھیے کہ آخر کار شارپ صاحب بھی اس معاملے میں بڑی زک اٹھائیں گے۔'' ۲۱

آخر میں ہار کر بھی اپنی ذہنی فکر اور اقوال وحوصلہ کے سبب ابن الوقت ہمیں ظفریاب نظر آتا ہے اور قاری اس کے پرجوش بیان کے سبب ہندوستان کے روشن مستقبل کی طرف سے ناامید نہیں ہوتا۔ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

''وہ زمانہ گیا۔شارپ صاحب کیا میرے ایک متنفس کی وضع کے پیچھے پڑے ہیں۔ اب تو ان کو بہت کچھ خلاف مزاج دیکھنا اور سننا ہوگا۔ وہ وقت قریب آ لگا ہے کہ اس ملک میں سول سروس کا امتحان ہوا کرے گا۔کسی ملکی خدمت کے لیے انگریزوں کی تخصیص باقی نہ رہے گی، جیسے کہ اب ہے۔ وائسرائے کی کونسل میں برابر کے ہندوستانی ہوں گے اور کوئی قانون بدون ان کے صلاح ومشورہ کے جاری نہ ہو سکے گا۔غرض انتظام ملک میں ہندوستانی ویسے ہی دخیل ہوں گے جیسے انگلستان میں وہاں کی رعایا اور جب بادشاہ ایک ہے،کوئی سبب معلوم نہیں ہوتا کہ دونوں ملکوں کی رعیت کے ساتھ ایک طرح کا برتاؤ نہ کیا جائے۔'' ۲۲

ناول کے پہلے باب میں ہمیں جس طرح اس کردار کے متعلق معلومات ملتے ہیں اور آگے آنے والے واقعات اس کردار کو متحرک کرتے ہیں،اس میں ایک فطری ارتقا نظر آتا ہے۔ بہ قول علی عباس حسینی:

''ابن الوقت کی سیرت بھی اسی طرح ارتقائی منزلوں سے گزرتی ہے۔'' ۲۳

نذیر احمد نے ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کے ذریعہ ہندوستانی باشندوں کے ذہنی و معاشی حالات پیش کیے ہیں۔اسی طرح مسٹر نوبل اور مسٹر شارپ انگریزی حکام کے مختلف سوچ اور نفسیات کا پتہ دیتے ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس میں کرداروں کے نفسیات کو بیان کرنے کے ساتھ ملکی سطح پر اس وقت کے نفسیات کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں نذیر احمد ملکی وقومی نبض شناس بن کر ابھرے ہیں۔

ناول میں چند مقامات کی منظر نگاری اس طرح کی ہے کہ منظر نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔اس

طرح کے دو اہم منظر ہیں۔ ایک تو ابن الوقت کا مسٹر نوبل کے ساتھ انگریزی میز پر پہلی دفعہ کھانا کھانا، دوسرا حجۃ الاسلام کا ابن الوقت کے گھر نماز کے لیے کھڑا ہونا۔ دونوں ہی منظر اپنی تمام جزئیات کے ساتھ نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں۔

ابن الوقت میں استعمال کی گئی زبان نذیر احمد کے دیگر ناولوں کی زبان جیسی ہے۔ سلاست وسادگی اور حسب منشا عربی و فارسی کے الفاظ، مرکب اضافی کی مدد سے بنے عربی و فارسی جملے کے ساتھ محاورات کا استعمال بھی نذیر احمد بے جھجک اس ناول میں کرتے ہیں۔ پھر بھی بعض دفعہ کرداروں کی زبان کے استعمال میں نذیر احمد چوک گئے ہیں کیونکہ کردار ابن الوقت کی شستہ زبان میں جس طرح عربی و فارسی کا استعمال ملتا ہے ٹھیک ویسی ہی زبان اور انداز بیان نذیر احمد ناول میں موجود انگریز کرداروں کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں۔ یہ رویہ صرف ایک انگریز مسٹر نوبل کے ساتھ نہیں بلکہ تمام انگریز افسران کے ساتھ روا رکھتے ہیں۔ جو کہ صاف طور پر ناول کا نقص معلوم ہوتا ہے۔

ان نقائص کے باوجود ابن الوقت کی اہمیت اردو ناول کی تاریخ میں مسلم ہے۔ نذیر احمد نے جس طرح اپنے عہد کے سیاسی و معاشی حالات کو بیان کیا ہے۔ اس سبب یہ ایک خاص عہد کی مرقع کشی اختیار کر لیتا ہے۔ جو قاری کو اس عہد کے مدوجزر سے بہ خوبی واقف کراتا ہے۔

نذیر احمد کے اہم ناولوں کے بعد اب ان کے غیر اہم ناولوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔

''بنات النعش''

ناول ''بنات النعش'' ۱۸۷۳ء کی تصنیف ہے۔ یہ نذیر احمد کا دوسرا ناول ہے۔ اس کا موضوع عورتوں کی تعلیم و تربیت ہے۔ نذیر احمد نے اس کے ذریعہ تعلیم کی اس پرانی روش کو جو قدیم عہد سے ہندوستان میں رائج تھی، گھروں میں موجود اس علمی درس گاہ کو جدید انداز تعلیم سے آراستہ کر کے اعلیٰ معیار عطا کر دیا ہے۔

''بنات النعش'' کا قصہ مراۃ العروس کے اسی حصے سے شروع ہوتا ہے جہاں حسن آرا کا ذکر ہوا ہے۔ حسن آرا کی علمی و اخلاقی تعلیم کے نتیجے میں مدرسے کا قیام عمل میں آتا ہے۔ اس طرح اس کی بدمزاجیوں اور

بداخلاقیوں سے ہی قصے کی ابتدا ہوئی ہے۔غرض کہ یہ ناول مراۃ العروس کے اس حصے کی وسعت ہے اور نذیر احمد کے ارادے کا ثبوت ہے۔جس کا وعدہ انھوں نے مراۃ العروس میں کیا تھا:

''حسن آرا کو اس خوبی سے پڑھایا کہ دو ہی برس میں اچھی خاصی طرح بے تکلف اردو لکھ پڑھ لیتی تھی۔ نہ اگلی سی بدمزاجی باقی رہی نہ پہلا سا چڑ چڑا پن۔ بڑی غریب، لکھی پڑھی، ہنرمند، ہوشیار، نیک پیاری بیٹی بن گئی۔ جمال آرا کا برسوں کا اجڑا ہوا گھر اصغری کی بدولت خدا نے پھر آباد کیا۔لیکن یہ تمام قصہ دوسری کتاب میں لکھا جائے گا۔'' [۲۴]

ناول کا قصہ یوں ہے کہ حسن آرا ایک رئیس گھرانے کی بگڑی ہوئی لڑکی ہے جس کی ماں سلطانہ بیگم اس کی بداخلاقیوں سے پریشان ہیں۔اور حسن آرا کی خالہ زمانی بیگم کے کہنے پر اس کی تعلیم و تربیت کے لیے اصغری خانم کو مقرر کرنا چاہتی ہیں تا کہ استانی جی کے زیر نگرانی اس کی بہترین اصلاح ہو۔

اس مقصد کے تحت ایک دن حسن آرا کی ماں اسے بلواتی ہیں لیکن اصغری ان کے گھر جا کر حسن آرا کو تعلیم دینے اور اس کے عوض کچھ بھی لینے سے بڑے سلیقے سے انکار کر دیتی ہے۔اصغری کے اس فعل سے متاثر ہو کر سلطانہ بیگم اسے مدرسے میں داخل کر دیتی ہیں نتیجے میں وہ مدرسے سے ایک تراشیدہ جوہر بن کر نکلتی ہے۔

اس کا پلاٹ بہت مختصر ہے۔ پہلے ناول میں عورتوں کی بہترین تربیت کے ساتھ امور خانہ داری میں مہارت اور کامیاب زندگی کے جو عمدہ طریقۂ کار سکھائے گئے ہیں۔اس سے مختلف صورت حال کے طور پر یہ کتاب صرف علمی موضوعات پر مبنی ہے۔اگر چہ بعض مقامات ایسے ہیں جس میں اخلاقیات اور تہذیب پر بھی زور دیا گیا ہے۔قصہ کے شروع اور آخر میں بیان ہونے والی روداد سے کہانی کو پلاٹ کی شکل دے کر ناول بنا دیا گیا ہے۔کتاب کے بیچ میں لایا گیا متن مختلف علمی موضوعات و ادبی شاخ مثلاً تاریخ، جغرافیہ، ریاضی، سائنس، اخلاق، طبیعات، طب، صرف ونحو، منطق، ہندسہ وغیرہ کا احاطہ کرتا ہے۔اس کا پلاٹ مراۃ العروس کے مقابلے میں بہتر نظر آتا ہے۔بعض موضوعات جو اس میں لائے گئے ہیں کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ جب کہ بعض کہانیاں اخلاقی نوعیت کی لائی گئی ہیں۔جن کا مقصد اخلاقیات وغیرہ ہے۔ مثلاً نانی کی کہانی، مسیح الملک کی کہانی، انگریز میم کی کہانی وغیرہ۔

ناول میں سب سے اہم کردار حسن آرا کا ہے۔ بگڑی ہوئی رئیس گھرانے کی لڑکی حسن آرا جو کہ دوسروں کو ایذا دینے کے علاوہ اور کسی کام سے واقف نہ تھی۔ اصغری خانم اور محمودہ کی سرپرستی میں آ کر کس طرح نکھرتی ہے۔ ان کی باتوں سے کس طرح دھیرے دھیرے اس کی شخصیت تبدیل ہوتی ہے۔ یہ ایک فطری ارتقائی عمل معلوم ہوتا ہے۔ مراۃ العروس میں انھوں نے اپنی کردار نگاری کے ذریعہ اصغری جیسا مثالی کردار پیش کیا ہے اور بنات النعش میں ایک کردار کے مثالی منزل تک پہنچنے کے لیے تمام پہلوؤں کو واضح کر دیا ہے۔

ناول میں حسن آرا کے علاوہ محمودہ کا کردار بھی اہم ہے۔ محمودہ استانی جی کی نند ہے اور طالبہ بھی رہ چکی ہے لیکن اب مدرسے کی نظامت سنبھالتی ہے۔ کہنے کو تو اصغری خانم اس کا اہم کردار ہے لیکن حسن آرا کے بعد محمودہ جس طرح متحرک نظر آتی ہے۔ اس سے اصغری بالکل پس منظر میں چلی گئی ہے اور حسن آرا و محمودہ ناول کے دو اہم کردار کے طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ محمودہ جس طرح حسن آرا کی دوست بن کر اسے تعلیم دیتی ہے، اس کی نفسیات کو سمجھ کر اسے مختلف طریقے سے اخلاق تعلیم دینے اور اس کی تصحیح کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح ایک منفرد اور دلچسپ تعلیمی و تدریسی مرحلے کا علم ہوتا ہے۔ اس سبب یہ دونوں ہی اہم کردار کے طور پر ابھرتی ہیں۔ بہ طور کردار نگاری ''بنات النعش'' اپنے پہلے ناول مراۃ العروس کے مقابلے میں کامیاب نظر آتا ہے۔

یہ نذیر احمد کا ایک ایسا ناول ہے، جس میں مکمل طور پر نسوانی زبان کا استعمال ہوا ہے۔ چونکہ ناول کے تمام کردار نسوانی ہیں۔ اس لیے پورے ناول میں عورتوں کی بات چیت کا انداز ہی نظر آئے گا۔ ان کی پوری گفتگو میں خصوصی طور پر دہلی کی بیگماتی زبان کی عکاسی کرتی ہے۔ نذیر احمد نے ناول میں بعض ایسے الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جو دہلی کی بیگمات اور متوسط طبقے کی عورتوں کی بولیوں میں رائج تھے۔ مثلاً کنکواں، لڑھکنیاں، زبان کا ڈنڈا اور لفظوں کی جمع مثلاً جہانیاں، پھکنا وغیرہ۔

''بنات النعش'' نذیر احمد کے دوسرے درجہ کے ناولوں میں سے ہے۔ جو کہ کسی اہم مسئلے کو بیان کیے بغیر محض علمی موضوعات کو سمیٹے ہوئے ہے۔ تعلیم کے ساتھ تہذیب بھی اس میں بعض دفعہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے لیکن علمی موضوعات ہی اس ناول کی اہمیت ہیں۔

''ایامیٰ''

مولوی نذیر احمد کا ناول ''ایامیٰ'' ۱۸۹۱ء کی تخلیق ہے۔ اپنے عہد کے حالات اور معاشرے کے مختلف اہم مسائل کو قلم بند کرنے والے نذیر احمد سنجیدہ فن کار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے ناولوں کا مقصد خصوصی طور پر مسلمانوں کی اصلاح ہے۔ ان کے ذریعہ وہ قوم کی خامیاں ایک ایک کر کے سامنے لاتے ہیں اور انہیں درست کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''ایامیٰ'' میں انھوں نے ایک اہم اور سنجیدہ معاشرتی خامی کی نشاندہی کی ہے۔ جس نقص کو حسنِ کمال سے معاشرے نے رواج کا نام دیا ہے۔ شوہر کی وفات کے بعد تمام عمر اس کے نام پر زندگی گزار دینا اور آسائشوں کو حرام کر دینا ہمارے ملک کی ایک کریہہ رسم تھی۔ نذیر احمد جیسے حساس فن کار نے اس ناول میں اسی اہم مسئلے کا بیان کیا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس کا موضوع ''عقدِ بیوگان'' ہے۔

''ایامیٰ'' کی کہانی ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ میاں آزاد اور ہادی بیگم مزاج میں اختلاف رکھنے والے شوہر بیوی ہیں۔ میاں آزاد اپنے نام کے مانند آزاد خیال واقع ہوتے ہیں۔ جب کہ ہادی بیگم ایک نامور مولوی صاحب کے گھرانے سے تعلق رکھنے والی ہدایت یافتہ خاتون ہیں۔ ناول کے آغاز میں ان کے درمیان کچھ اختلافات کو لے کر بحث ہوتی ہے۔ جس سے دونوں کا مزاج بہ خوبی معلوم ہو جاتا ہے۔ ناول کا اہم کردار آزادی بیگم ان دونوں کی سب سے چھوٹی اولاد ہے۔ جس کی پرورش نہایت ناز ونعم میں ہوئی ہے۔ بچپن میں آزادی کے ساتھ گرنے کا حادثہ پیش آتا ہے۔ جس کے تحت ''مس میری'' نام کی ایک عیسائی لڑکی اس کی خبر گیری اور دیکھ بھال کے لیے مقرر کی جاتی ہے۔ مس میری اپنے مذہب اور سماج کے متعلق تمام حالات اور اپنی مختلف رائے کا بیان آزادی بیگم سے کرتی ہے۔ ساتھ ہی اپنی شادی سے متعلق اظہار خیال اور آزادی کے متعلق تمام خیالات بیان کرتی ہے۔ چونکہ آزادی بیگم اس وقت نوعمر ہوتی ہے اس لیے میری اپنے خیالات اور مختلف بیانات اور اپنی شخصیت سے آزادی بیگم کے مزاج کو بہت حد تک متاثر کرتی ہے۔ اس سبب آزادی اپنی شادی کے متعلق اپنی ماں سے بات کرنے کے لیے مناسب وقت کا انتظار کرنے لگتی ہے لیکن مشرقی حیا اسے ایسا کرنے سے مانع رکھتی ہے اور آزادی جلد ہی مولوی مستجاب کے ساتھ نکاح کے خوبصورت رشتے میں جڑ جاتی ہے۔ شادی کی شروعات میں سب کچھ ٹھیک رہتا

ہےلیکن مصیبت کا دور مولوی مستجاب کا بھوپال سرکار میں نوکری کے لیے جانے پر شروع ہوتا ہے۔ آخر کار جدائی کی مدت مولوی مستجاب کی موت کی صورت ہمیشگی کا شیوہ اختیار کر لیتی ہے۔ شوہر کی وفات پر آزادی بیگم ٹوٹ کر رہ جاتی ہیں لیکن اصل داستانِ غم وہاں سے شروع ہوتی ہے جب آزادی بیگم تن تنہا نوکر کے سہارے اپنے اور مولوی مستجاب کے کرائے کے مکان پر رہنے لگتی ہیں۔ دھیرے دھیرے اسے شادی شدہ زندگی کی ضرورتوں کا احساس ہوتا ہے لیکن دلی آرزو کے باوجود معاشرے میں بیوہ کے متعلق غلط رویے سے وہ شادی نہیں کرتی اور ساری عمر تنہا زندگی گزار دیتی ہے۔ آخر پیر میں ہونے والا زخم اس کی موت کا پیغام لے کر آتا ہے اور اپنی موت کے ساتھ وہ سب کو اکٹھا کر کے ایک طویل وصیت فرماتی ہے۔ اس وعظ میں بیوہ کے عقدِ ثانی پر مکمل زور دیتی ہے۔ آخر کار آزادی بیگم کا انتقال ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ ناول بھی خاتمے کے مرحلے تک پہنچ جاتا ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے ناول کامیاب نہیں کہا جا سکتا۔ فصلوں کی شکل میں یہ ناول بیان ہوا ہے۔ پہلی فصل میں بیواؤں کی تکالیف پر تبصرہ کرتے ہیں۔ اس طرح ناول کی ابتدا میں ہی انھوں نے اپنے مقصد کو واضح کر دیا ہے۔ جیسا کہ یہ اقتباس:

> ’’لیکن مونہ سے کہنے کی سند کیا ہے۔ ہم تو بڑی آفتہ کے اس وقت قائل ہوں جب لوگوں کو آفتہ رسیدہ کے لیے کوئی تدبیر کرتے ہوئے دیکھیں۔‘‘ ۲۵

ناول کی پہلی فصل میں وہ بیوہ عورتوں کی مشکلات کو بیان کر کے اپنے خیالات ظاہر کر دیتے ہیں اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جب کہ ناول کے پلاٹ میں اس فصل کی ضرورت نہیں۔ ترتیب وار چلتی ہوئی کہانی کے پلاٹ کو اس وقت اور نقصان پہنچتا ہے۔ جب کہانی میں بعض دفعہ خلافِ واقعہ باتیں ہوتی ہیں۔ ان سے قصہ میں کوئی ارتباط نہیں ہوتا، نہ ہی قصہ آگے بڑھتا ہے۔ مثلاً آٹھویں فصل میں آزادی کے شوہر مولوی مستجاب کا بھوپال جا کر خط میں پارسیوں کے متعلق علم دینا۔ ان باتوں سے نذیر احمد کی رائے اور معلومات کی وضاحت ہوتی ہے، ناول میں موجود کردار کی نہیں۔ اسی طرح اکثر موقعوں پر کرداروں کی زبان سے بات کہلواتے کہلواتے وہ اپنی بات قصے میں شامل کر لیتے ہیں اور یہ ظاہری طور پر محسوس ہوتا ہے۔ ان کے ناول کا پلاٹ اس وقت بہت متاثر ہوتا ہے جب وہ نصیحتوں کا دور شروع کرتے ہیں۔ اس ناول میں بھی بارہا انھوں نے یہی کیا ہے۔ مثلاً نویں فصل میں مولوی مستجاب کے

مرنے پر پرسہ کے لیے آئی عورتوں کا حال قلم بند کرتے ہوئے بین سے متعلق نصیحت کرنے لگتے ہیں:

> ''رنج اور خوشی کی بھی دو حالتیں ہیں۔ جو انسان پر عارض ہوتی ہیں۔ جب انسان ہی معرض فضا میں ہے تو اس کی حالتیں بدرجہ اولیٰ۔ رنج ہو یا خوشی برسات کی ہوا کا سا جھونکا آیا تو ایک دو نفس ورنہ پھر وہی گھمس۔'' ۲۶؎

اسی طرح ناول میں وعظ و نصیحت کے لیے چند باب بالکل مخصوص ہو گئے ہیں۔ مثلاً دسویں فصل کے عنوان سے اس کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے ''مولوی مقتدی تعلیم صبر میں وعظ فرما رہے ہیں''۔ یہ چیزیں ناول کی فنکاری و دلکشی میں ضرب کا کام دیتی ہیں۔ اس سے ناول کا پلاٹ مجروح ہوتا ہے۔

ناول میں کئی کردار ہیں اور تقریباً سبھی کردار اپنے ناموں کی عکاسی کرتے ہیں۔ مثلاً ہادی بیگم، میاں آزاد، مولوی مستجاب، آزادی بیگم، خواجہ مشتاق اور کٹنی چھلاوا جو بعد میں آزمودہ بیگم کے نام سے آزادی بیگم کے پاس آتی ہے۔ یہ سارے نام کرداروں کی شخصیت کے موافق رکھے گئے ہیں۔ یہ نذیر احمد کا خصوصی رجحان ہے۔ جو ان کے دیگر ناولوں میں بھی دیکھنے کو ضرور ملتا ہے۔ اس ناول میں سب سے اہم کردار آزادی بیگم کا ہے۔ مصنف نے اس کردار سے متعلق بچپن سے لے کر جوانی تک وہ تمام اہم رخ دکھائے ہیں جس سے ہم آزادی بیگم کی رائے کی آزادی کے قائل ہو جاتے ہیں۔ شادی سے پہلے مس میری سے رابطے کے تحت اور والد کے سائے میں آزادی جو کچھ سیکھتی ہے۔ اسی کے اثر سے اس کے اندر اتنا حوصلہ آ جاتا ہے کہ بیوہ ہونے کے بعد بھی وہ تنہا زندگی گزارتی ہے۔ نذیر احمد اس کردار کے نفسیاتی پہلو کو بیان کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ان کے دیگر ناولوں کو پڑھ کر اکثر نقادوں نے یہ رائے قائم کر لی ہے کہ انہیں جنس سے متعلق موضوع کی مطلق خبر نہیں۔ ان کے ناولوں کے بعض کردار اصغری اور نصوح وغیرہ کو دیکھ کر ایسا لگتا بھی ہے لیکن ان خیالات کی نفی ناول ''ایامیٰ'' سے ہو جاتی ہے۔ جب شوہر کی وفات کے بعد تمام گزرے ہوئے لمحوں کا بیان وہ اپنی وصیت میں کرتی ہے۔ اس اہم امر سے متعلق یہ چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیں:

> ''لیکن بہت دن نہیں گزرنے پائے تھے کہ میری رائے بالکل بدل گئی اور میں نے سمجھا کہ اگر تعلق مناکحہ کی غرض و غایت یہی ہے کہ مرد کمائے اور عورۃ پہنے اور کھائے تو اس تعلق میں کچھ بھی مزہ داری نہیں اور نہ یہ تعلق کچھ بڑی قدر کی چیز ہے۔ اور ایسا ہوتا تو

امیر اپنی بیٹیوں کے بیاہنے کا نام ہی نہ لیتے۔نہیں۔ بلکہ اصلی غرض اس تعلق سے مرد اور عورۃ کا ایک دوسرے کی محبۃ سے متمتع ہونا ہے۔اور باقی تمام برکتیں جو خانہ داری سے پیدا ہوتیں اور فائدے جو ایک دوسرے سے پونہچتے سب فروع ہیں اسی راحۃ رساں اور مسرۃ بخش اور تسکیں دہ محبۃ کی۔'' ۲۷

''ان بیچاریوں کے شوہر فوت ہوئے ہیں نہ وہ ضرورۃ فوت ہوئی ہے جس کی وجہ سے دنیا جہاں میں نکاح ہوتے ہیں اور جس کی وجہ سے خود ان کے پہلے نکاح ہوئے تھے۔'' ۲۸

''مجھ پر ایک وقت گزرا ہے دن نہیں۔ ہفتے نہیں، مہینے نہیں۔ بلکہ برس کہ مرد کی آواز میرے کانوں کو بھلی معلوم ہوتی تھی۔ رات کو چوکیدار پکارتا یا دن کو سودے والے صدا لگاتے تو میں کان لگا کر سنتی بلکہ ایک دفعہ تو بے اختیار ہوکر ڈیوڑھی میں جا کھڑی ہوئی اور پھر مہینوں اپنے تئیں ملامۃ کرتی رہی۔ بیماری میں لوگوں نے میری ایسی ایسی خدمتیں کی ہیں کہ بس میرا جی ہی جانتا ہے اور میں ان کے احسانوں کی کسی طرح تلافی نہیں کر سکتی۔لیکن ویسی تسلی ہی نصیب نہیں ہوئی جو خدا بخشے مولوی صاحب کے سرسری طور پر پوچھ لینے سے ہوتی تھی کہ اب تمہارا مزاج کیسا ہے۔'' ۲۹

یہ تمام وہی خواہشیں اور محسوسات ہیں جو صرف ایک عورت کی اپنے شوہر سے ہی وابستہ ہوتی ہیں۔ ان خیالات کی تردید آزادی بیگم کو ملنے والے خطوں سے بھی ہوتی ہے۔جن میں سے ایک خط کے تمام متن کو ناول میں پیش بھی کیا گیا ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اس کردار کے تمام عمل وحرکت اور حالات کو واضح کر کے بہترین کردار نگاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول میں موجود اس کردار کی نفسیاتی کیفیت کا اعتراف ڈاکٹر یوسف سرمست نے بھی کیا ہے:

''اس ناول میں انھوں نے ایک بیوہ کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیت کی مرقع کشی کی ہے۔'' ۳۰

نذیر احمد نے اس کے علاوہ بھی دیگر کردار کے ساتھ کردار کٹنی کی خصوصی صفات بیان کامیابی سے کیا ہے۔ یہ کردار آج کے جدید معاشرے میں اگرچہ نہیں ہیں لیکن اس وقت معاشرے میں یہ جس طرح اپنی شکل تبدیل کر کے کامیاب چالیں چلتی ہیں، اس کا بیان ناول نگار نے بہ خوبی کیا ہے۔

نسوانی زبان کی ادائیگی پر نذیر احمد کو کمال حاصل ہے۔ اس لحاظ سے اس کی زبان کامیاب کہی

جاسکتی ہے لیکن بعض دفعہ ناول میں ناہموار الفاظ داخل ہوگئے ہیں۔ اسی طرح عام زبان میں مروج محاوروں کا استعمال کبھی کبھی صحیح معلوم نہیں ہوتا کیونکہ یہ جملے انھوں نے کردار کی زبان سے نہیں کہلوائے ہیں بلکہ ناول نگار ناول میں بعض الفاظ اور جملوں سے اپنی موجودگی کا واضح احساس کراتے ہیں۔ مثلاً ''ہاتھی پھرے گا گانو گانو جس کا ہاتھی اس کا نانو''۔ اسی طرح ''کنکوا ہتّھے سے اکھڑا ہوا ہے پیچ لڑیں گے کیا خاک'' وغیرہ۔ ایسے محاورے ناول میں اچھے معلوم نہیں ہوتے۔ اسی طرح قدیم روش کا اثر ان کے ناول میں بہ خوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ ناول میں بعض جملے آئے ہیں جنہیں پڑھ کر اعتراض محسوس ہوتا ہے اور قاری کو صاف طور پر یہ جملے ناگوار گزرتے ہیں۔ یہ مثال دیکھیے :

''دولت ہے بھی ایسی ہی بری بلا ہے کہ اس کا نشہ ایک بار تو فرشتے کو بھی بھوت بنائے بغیر نہ رہے۔'' ۳۱

اسی طرح شان الٰہی میں بھی ناگوار الفاظ ادا کرتے ہیں۔

''ہماری سمجھ میں تو نہیں آتا کہ خدا اتنے سارے بندوں کو دوزخ میں ڈال کر آپ بیٹھ کر تماشا دیکھے۔ خدا کا ہے کو ہوا نگوڑا ہلا کو ہوا۔'' ۳۲

اس طرح کے جملے سنجیدہ فن کار مولوی نذیر احمد کے قلم سے نکلتے ہوئے زیب نہیں دیتے۔

ایامیٰ میں نذیر احمد نے اس عہد کے بعض اہم سماجی حالات تک ہماری رسائی بھی کی ہے۔ ناول پڑھ کر ۱۸۵۷ء سے قبل ہندوستانی سرکاروں کی روح و انتظام کا حال بھی بہ خوبی معلوم ہوتا ہے۔ بادشاہوں اور نوابوں کے دربار سے ملحق ہونے والے عوام کام نہ ہونے کی صورت میں بھی کس طرح فراغت کے ساتھ ایک مقررہ تنخواہ میں گزارا کرتے ہیں۔ مولوی مستجاب کو بھوپال گئے چھ مہینے ہوگئے۔ اس کے باوجود انھیں محض بیگاری نصیب ہوئی اور ہر ماہ تنخواہ کے طور پر پیسے بھی مل جاتے تھے۔ ناول میں مصنف کا قول:

''غریب مستجاب کیا جانے بچاری آزادی کو کیا معلوم کہ ہندوستانی سرکاروں میں فروائے قیامۃ کو کل۔ اور برسوں کو پرسوں کہتے ہیں۔'' ۳۳

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ناول نذیر احمد کے اخیر ناولوں میں شمار ہونے کے باوجود اتنا کامیاب نہیں ہوسکا لیکن جس مقصد کے لیے انھوں نے ناول لکھا تھا، قاری تک اس مقصد کی بخوبی رسائی ہوجاتی ہے۔

''رویائے صادقہ''

''رویائے صادقہ'' (۱۸۹۳ء) نذیر احمد کا آخری ناول ہے۔ اس میں انھوں نے خالص طور پر مذہب کو پیش کیا ہے اور مسلمانوں میں بہ طور مذہب پروردہ نقائص کا خاتمہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

''رویائے صادقہ'' کا موضوع مذہب ہے۔ چونکہ نذیر احمد کے تمام ہی ناول مقصد سے وابستہ ہیں، وہ فن برائے مقصد پر زور دیتے ہیں۔ اس ناول کے لکھنے میں بھی ایک خاص مقصد پنہا ہے جیسا کہ ناول کے دیباچے میں وہ اقرار کرتے ہیں:

> ''ان دنوں مذہبی چرچے بڑے زوروں پر ہیں اور اس کے ضروری نتیجے بھی ہوتے رہتے ہیں۔ اس رسالہ کے تصنیف کرنے سے غرض یہ ہے کہ مسلمان جہادی نہیں بلکہ اجتہادی مسلمان ہوں۔'' ۳۴

اس ناول سے ان کا مقصد مذہب سے متعلق بنی نوع انسان خصوصاً مسلمانوں کے درمیان جو مذہبی اختلاف ہیں اسے رفع کرنا ہے۔ اس وقت کے جدید تعلیم یافتہ مسلم نوجوان طبقے میں عقل و شریعت کے مابین امتیاز و اعتدال کا راستہ دکھانا ہے۔ اس سلسلے میں مختلف مذہبی فرقوں سے پیدا ہونے والی کشمکش سے نجات دلا کر صراط مستقیم کے روشن شاہراہ پر گامزن کرنا ہے۔

''رویائے صادقہ'' کی کہانی ناول کے اہم کردار صادقہ ''یوسفی بیگم'' کے تعارف اور خواب سے شروع ہوتی ہے۔ نیک عادت و خصلت کی مالک صادقہ بچپن سے ایسے خواب دیکھتی ہے جو سچے ہوتے ہیں۔ صادقہ کے ان خوابوں کے پس منظر میں ہی پورے ناول کا بیان ہوا ہے۔ دلی کے ایک شریف گھرانے میں پیدا ہونے والی صادقہ کو ایسے خواب نظر آتے ہیں جو حقیقی زندگی سے ملحق ہیں۔ ان خوابوں میں مستقبل کی باتیں قبل از وقت پتہ چل جاتی ہیں۔ خواب کا شہرہ ہونے پر جہاں معاشرے میں اس کی تعظیم ہوتی ہے۔ وہیں تعظیم کے ساتھ ڈر سے لوگ اس سے دور بھی جاتے ہیں۔ اس کا اثر صادقہ کی شادی پر پڑتا ہے۔ اس کے لیے کوئی رشتہ نہیں آتا جب کہ صادقہ سے دونوں چھوٹی بہنوں کی شادی ہو جاتی ہے اور صادقہ بائیس سال کی عمر تک کنواری رہتی ہے۔ اس وقت کے رسم و رواج کے لحاظ سے صادقہ کی عمر بہت زیادہ ہے۔ اس لیے اپنی شادی کے متعلق صادقہ اور اس کی سہیلی کا گفتگو کرتے دکھایا جانا اس کے عمر

کے لحاظ سے مناسب معلوم ہوتا ہے اور اس کی سنجیدگی اور وقار کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ساتھ ہی معاشرے کی بدلتی ہوئی فکر بھی دکھائی دیتی ہے۔ اس وقت کے معاشرے میں جہاں لڑکیاں تیرہ چودہ سال کی عمر میں بیاہ دی جاتی ہیں، محض ان سچے خوابوں کے سبب صادقہ کنواری رہتی ہے۔ اس طرح معاشرے کا غلط رویہ اور منفی سوچ نظر آتی ہے۔ آخر کار صادقہ کو خواب میں صادق کی شبیہہ نظر آتی ہے۔ اس طرح صادق کا خط آنے پر وہ اپنے والدین سے صادق کے لیے اپنی رضامندی ظاہر کرتی ہے۔ ماں کو اپنی شادی صادق سے کرنے کے لیے تیار کرتی ہے۔ شادی کے بعد صادق کی دین سے متعلق ذہنی کشمکش کے سلسلے میں صادقہ ایک رات طویل خواب دیکھتی ہے۔ اس خواب کا بیان ہی کہانی کا نصف آخر ہے۔ خواب میں بزرگ اور صادق کے مابین مذہب سے متعلق بحث کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ صادق کے دین سے متعلق تمام کشمکش کا خاتمہ خواب کے اختتام پر ہو جاتا ہے اور اس طرح خواب کے کتابی شکل میں معروف ہونے پر ناول بھی اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ ناول کی کہانی کا اگر ہم جائزہ لیں تو کہانی کا اول حصہ واقعہ در واقعہ کی صورت آگے بڑھتا رہتا ہے لیکن ناول کا دوسرا حصہ صادقہ کے طویل خواب کی نذر ہو جاتا ہے اور اس مقام پر کہانی اسی ایک نقطے پر ٹھہری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ناول کا پلاٹ کامیاب نہیں ہوسکا ہے۔ اس کا پلاٹ دو حصوں میں منقسم نظر آتا ہے۔ پہلا حصہ صادقہ کے تعارف اور شادی کے بعد صادق کی وحشت و کشمکش پر مبنی ہے۔ اس میں انھوں نے جس طرح خواب کے پس منظر میں اس کی عادت و خصلت کا بیان پھر شادی کی تاخیر کا بیان کیا ہے۔ بالآخر صادقہ کے خواب کے سبب ہی صادق کا رشتہ اس کے لیے آتا ہے۔ اس طرح صادق کے ذریعہ علی گڑھ کے طالب علم کی ذہنیت اور دہلی کے مسلمانوں کے بیان کے ساتھ صادق کی ذہنی کشمکش وغیرہ کا بیان ہوا ہے۔ یہ تمام واقعات جس ترتیبی طور پر پلاٹ میں لائے گئے ہیں، قاری کی دلچسپی کو بنائے رکھتے ہیں لیکن جہاں سے کہانی کا اگلا حصہ شروع ہوتا ہے، صادقہ کے طویل خواب کا بیان قاری کے دلچسپی پر اثر انداز ہو کر پلاٹ کو بھی متاثر کرتا ہے۔ خواب میں صادق کو بزرگ کا وعظ رویائے صادقہ کو ناول کے حدود سے نکال کر دینی کتاب کی فہرست میں شامل کر دیتا ہے۔

نذیر احمد کا یہ ایک طرح سے کمال ہے کہ انھوں نے مذہب جیسے خشک موضوع کو اپنے جدید طرزِ بیان اور دلچسپ انداز سے ناول کے پیرایے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش ممکن حد تک

کامیاب رہی۔

اس ناول میں صادقہ اور صادق دو اہم کردار لائے گئے ہیں۔ صادقہ ہمیں نذیر احمد کے منشا کے مطابق ابتدا ہی سے مکمل نظر آتی ہے۔ صادقہ کے اندر سچے خواب کی خصوصیت ودیعت کر دی گئی ہے۔ اس کردار کا تمام انحصار اسی ایک خصوصیت پر ہے۔ کہانی کے اسلوب یا کردار کے مکالمے سے کہیں بھی اس کردار کے داخلی سوچ اور فکر کا اظہار نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس صادق کا کردار خط کے آنے سے لے کر اختتام تک متحرک اور جاندار نظر آتا ہے۔ اس اہم کردار کے ذریعہ جہاں علی گڑھ کالج کی سرگرمیاں اور اس کی اپنی سوچ پتہ چلتی ہے۔ بعد میں بھی اسی کے سبب دہلی کے معاشرتی و مذہبی حالات ظاہر ہوتے ہیں۔ ان حالات میں صادق کا کردار جس طرح خواب کے زیر اثر ڈوب کر ابھرتا ہے۔ ان تمام واقعات سے اور اپنے اوپر ہونے والے اثرات سے وہ کردار جاندار اور متحرک معلوم ہوتا ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر یہ ناول اتنی اہمیت کا حامل نہیں ہے۔

بہ طور مجموعی نذیر احمد کا یہ آخری ناول ہوتے ہوئے بھی شاہکار نہ بن سکا۔ ان کی تمام فنی صلاحیتوں کا اظہار ابن الوقت تک ہو چکا ہے۔ اگر چہ مذہبی طور پر ہم اسے ایک منفرد تجربہ قرار دے سکتے ہیں لیکن ناول کی روایت میں اس کے ذریعے کوئی خاص ترقی نہیں ہوئی۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار

اردو ناول کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کرنے والوں میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا نام سرفہرست ہے۔ سرشار اردو ناول کے پہلے ایسے فن کار ہیں۔ جو زندگی کو اس کے وسیع پس منظر میں پیش کرتے ہیں۔ ان کی وسیع النظری کا اعتراف علی عباس حسینی نے ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''سرشار کی اس وسیع النظری ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ وہ اردو کے سب سے پہلے باقاعدہ ناول نگار تسلیم کیے جاتے ہیں۔'' ۳۵

انھوں نے اپنی تخلیقی قوت اور گہرے مشاہدے کو ناول کا پیرایہ عطا کیا اور اپنی جودت طبع کے سبب ناول نگاری کی راہ اختیار کی۔ ناول کی طرف ان کے میلان ہی کا یہ نتیجہ معلوم ہوتا ہے کہ اودھ اخبار کے

ایڈیٹر ہونے کے باوجود آپ نے چودہ ناول لکھے۔فسانہ آزاد، جامِ سرشار، سیر کہسار کا شمار ان کے اہم ناولوں میں ہوتا ہے۔اس کے علاوہ کامنی، کُڑم دُھم، بچھڑی ہوئی دلہن، پی کہاں، ہشو، طوفانِ بےتمیزی، گورِغریباں اور چنچل نار وغیرہ ان کی دیگر تخلیقات ہیں۔

''فسانۂ آزاد''

پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' اردو ناول میں ایک اہم حیثیت رکھتا ہے۔اردو ناول کی ابتدائی کڑیاں ''فسانۂ آزاد'' کے ذریعہ آگے بڑھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔''فسانۂ آزاد'' سے قبل نذیر احمد کے ذریعہ لکھے گئے دونوں ناول ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' ایک محدود طبقے اور معاشرے کے حالات واضح کرتے ہیں اور انہیں اپنے ناولوں کا محور بناتے ہیں۔اس کے برعکس ''فسانۂ آزاد'' مکمل شہر اودھ کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔چار ہزار صفحات پر پھیلا ہوا یہ ناول اپنی ابتدا سے لے کر اختتام تک لکھنوی معاشرت کی تمام جھلکیاں، رسم و عادات اور لکھنوی باشندوں کے طور طریق کا بیان کرتا ہے۔اگر چہ لکھنؤ کے تمام حالات و کوائف اس میں درج ہیں لیکن ان کا تعلق ایک خصوصی عہد سے ہے اور وہ عہد خاص ۱۸۵۷ء کے بعد کا ہے۔جس میں لکھنؤ کے نوابی عہد کا آخری دور نظر آتا ہے۔اس زوال پذیر معاشرے میں زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے ساتھ یک لخت نئی روشنی کا استقبال کرنے میں جس کشمکش اور بے اعتدالیوں کا سامنا ہوتا ہے، وہی الجھن اس ناول کا موضوع ہے۔

''فسانۂ آزاد'' نے اردو ناول کو ایک محدود دائرے سے نکال کر زندگی کی بے کنار وسعتوں کا احساس کرایا ہے۔سرشار نے اپنی فن کارانہ صلاحیت سے مکمل شہر لکھنؤ کا نقشہ بیان کر دیا ہے۔انھوں نے اودھ کے ایک ایک شاہراہ کا بیان اس طرح کیا ہے کہ ہمیں ناول میں زندگی کا عکس اپنی پوری کشادگی کے ساتھ جلوہ گر نظر آتا ہے۔''فسانۂ آزاد'' میں موجود سرشار کی اس فنی خوبی کو سید وقار عظیم نے اس طرح بیان کیا ہے:

> ''سرشار اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے زندگی کے پھیلاؤ اور اسکی گہرائی پر احاطہ کرنے کی طرح ڈالی اور اردو ناول کو اس کے بالکل ابتدائی دور میں ایک ایسی روایت سے آشنا کیا جسے فنّی عظمت کا پیش خیمہ کہنا چاہئے۔'' ۳۶؎

''فسانۂ آزاد'' کے کرداروں کے بیان میں اور شہر اودھ کے ایک ایک مقام کے بیان میں ان کی فن کاری نظر آتی ہے۔ ناول کے مطالعے کے دوران لکھنؤ کی گلیوں میں تفریح کرتے ہوئے اور ان حالات کا مشاہدہ کرتے ہوئے ہم اس میں غدر کے بعد زوال پذیر معاشرے کی نشاندہی فوراً کر لیتے ہیں۔ اس کا موضوع غدر کے بعد کا زوال پذیر معاشرہ اور اہل لکھنؤ کے اس وقت کے حالات ہیں۔ وہ حالات جو شکست و ریخت سے مسمار شدہ عمارت کے نشانات پر تیار ہوئے ہیں۔ اس لیے کہ وہ ایسا وقت تھا جب ایک شاندار تہذیب طویل مدت کے بعد فنا ہو رہی تھی اور اس کی جگہ جدید تہذیب کی ساخت تیار ہو رہی تھی اور اس کے معمار کی کوشش کی جا رہی تھی۔ یہ معاشرہ قدیم اقدار حیات اور جدید سائنسی علوم کے مابین عوامی کشمکش کے ٹکراؤ کا معاشرہ ہے۔ جس میں قدیم تہذیبی عکس مکمل شان کے ساتھ جلوہ گر ہے لیکن ان اقدار کا موجودہ زمانے سے کوئی میل نہیں۔ اس لیے ''فسانۂ آزاد'' کا ہیرو ان کہنہ میراث کڑھتا ہے اور مذاق اڑاتا ہوا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی اپنی راہ کا تعین کرنے میں بھی ناکامیاب رہتا ہے۔

''فسانۂ آزاد'' چونکہ چار قسطوں میں بیان ہوا ہے۔ یہ پہلا ایسا ناول ہے جو قسط وار شائع ہونے کے بعد ۱۸۸۰ء میں کتابی شکل میں مرتب ہوا۔ اس میں شروع سے آخر تک لکھنؤ کے تمام حالات و مساکن، وہاں کے باشندوں کے اعمال و حرکات، رسم و رواج، ادب و آداب سبھی معلومات کو قلم بند کیا گیا ہے۔ اس طرح اگر ہم ''فسانۂ آزاد'' کو لکھنؤ کے ایک خاص عہد کی انسائیکلو پیڈیا بھی کہہ دیں تو بے جا نہ ہوگا۔

''فسانۂ آزاد'' کی کہانی اگر دیکھی جائے تو محض اتنی ہی ہے کہ اس میں کردار آزاد کی کہانی ہی مکمل بیان ہوئی ہے۔ آزاد کے کارناموں، اس کی تفریحوں، عشق بازیوں، غیر ملک میں اس کے جنگی سرفرازیوں اور شہرت سے ''فسانۂ آزاد'' کا صفحہ اول تا آخر بھرا ہوا ہے۔ ناول کا اہم کردار آزاد ایک آزاد طبیعت انسان ہے۔ جس کی سیلانی فطرت اسے ہر وقت سیر و تفریح کے لیے اکساتی ہے اور اس طرح سے آزاد کے تفریحی مشاغل سے ہمیں بھی مکمل اودھ گھومنے اور اسے جاننے کا موقع مل جاتا ہے۔

سیلانی فطرت اور یار باش آزاد کی نگاہ ناول کی ہیروئن حسن آرا سے ملاقات کے بعد اس کے حسن و زیبائش سے اس قدر متاثر ہوتی ہے کہ اس کے حصول کے لیے بے قرار ہو جاتا ہے لیکن امیر گھرانے کی حسن آرا آزاد سے شادی کرنے سے قبل ترک و روس کے مابین واقع جنگ میں شرکت کرنے پر اصرار کرتی ہے تاکہ فتح یاب ہونے پر وہ مشہور ہو۔ اس طرح وہ حسن آرا سے شادی کرنے کے قابل ہو سکتا ہے۔ نتیجتاً

حسن آرا کی خاطر آزاد جنگ میں ترکوں کی جانب سے شریک ہوتا ہے۔ اس سبب ایک عالم آزاد کو جاننے لگتی ہے اور اس کی تعظیم کرنے لگتی ہے۔ جنگ سے واپسی پر آزاد اپنے ساتھ میڈا اور کلیریسا کو لے کر آتے ہیں۔ اس کامیابی اور شہرت کے نتیجے میں ان کی شادی حسن آرا سے ہو جاتی ہے اور شادی کے بعد اولاد کی ولادت پر ناول کا خوشگوار اختتام ہوتا ہے۔

ناول میں پلاٹ کی بہت اہمیت ہوتی ہے تاکہ ناول کے تمام واقعات بہترین کڑیوں کی صورت میں یکے بعد دیگرے بیان ہوں۔ ''فسانۂ آزاد'' کا اس لحاظ سے جائزہ لینے پر ہمیں مایوسی ہوتی ہے۔ سرشار نے اس میں مختلف واقعات، ان واقعات کی جزئیات، متعدد کردار اور ان کے حالات کا بیان اور ساتھ ہی جنگی معرکہ آرائی کا بیان کر کے پلاٹ کو وسیع کر دیا ہے لیکن یہ پھیلاؤ ناول میں اکثر جگہ پر جھول کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ اس لیے مرکب ہونے کے باوجود اس میں ترتیب و تنظیم نہیں ملتی۔ اس میں بے مقصد طول وطویل بیان کو بہت دخل ہے۔ حالانکہ سرشار ناول کی پوری کہانی کو کردار آزاد کے ذریعہ مربوط کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس کے باوجود سرشار کی ذہنی آزادروش اور سیل دریا بیان پر کردار آزاد کی موجودگی بھی اثر انداز نہیں ہوتی اور اس طرح ناول کی کہانی مجروح ہوتی ہے۔

طویل وعریض صفحات پر پھیلی ہوئی ''فسانۂ آزاد'' کی کہانی میں کرداروں کی بھرمار ہے۔ جسے ہم کرداروں کی زیادتی کہہ سکتے ہیں لیکن لکھنؤ کی پوری طرح سے تصویر کشی کرنے کے لیے کرداروں کی یہ کثرت ناگزیر معلوم ہوتی ہے۔ مختلف لوگوں سے اس وقت کا مختلف مزاج نظروں کے سامنے آتا ہے۔ ان کرداروں کی کثرت میں بھی ناول میں سب سے اہم کردار ہمیں ہر جگہ نمایاں وفرداں نظر آتا ہے۔ یہ کردار اپنے اعمال واخلاق کے سبب ناول کے دیگر کرداروں سے مختلف ہے۔ دراصل یہ کردار جدید ذہنیت سے تعمیر ہوتا ہوا کردار ہے جو قدیم وکہنہ معاشرت اور رسم ورواج کو اپنانے سے انکاری ہے۔ اس کے باوجود اپنے اعمال وسمت کا تعین کرنے میں اور اپنے مقصد کی نشاندہی کرنے میں ابھی بھی ضعف کا شکار ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ ایک طرف جہاں اس وقت کی تبدیلیِ نظام اور تعلمی تغیرات کے تحت بدلتے ہوئے رجحان اور جدید زندگی کے تقاضوں کو سمجھنے لگا ہے، دوسری جانب اپنی شخصیت میں موجود قدیم اقدارِ حیات اور آس پاس کی معاشرتی زندگی سے یک لخت خود کو آزاد کرانے میں ناکامیاب ہوتا ہے۔ اس کا احساس ہمیں کہانی کی شروعات میں ہی ہو جاتا ہے۔ پروفیسر لاک کا لیکچر سننے کے لئے جاتے ہوئے راستے میں اس کی

ملاقات چھمی جان سے ہوتی ہے اور باتوں ہی باتوں میں وہ چھمی جان کے ساتھ چلا جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ عشق کی خماری کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ نازنین کی فراق میں آزاد کی بیقراری کا بیان دیکھئے:

''آزاد: اب تو یہی دھن ہے کہ سینے کو چمن بنائیں۔ لالہ رو کے داغ حسرت میں گل کھائیں۔ ہائے وہ خالِ عنبریں، وہ گیسوئے مشکیں، وہ لعلِ نگاریں، وہ چشم سرگیں، وہ سنگار، وہ نکھار ہے ہے! میں تو جیتے جی مرمٹا۔ یارو کوئی تدبیر ایسی بتاؤ کہ وِصال نصیب ہو۔ باغ ہو، جام ہو، میں ہوں اور وہ حبیب ہو۔'' ۳۷

آزاد کی فطرت میں عشق پروری اس حد تک ہے کہ میدان جنگ میں بھی حسینۂ کافر سے اٹھکھیلیاں کرنے لگتے ہیں۔ اسی طرح حسن آرا جیسی ماہ رو کو حاصل کرنے کے بعد بھی اللہ رکھی کے اردگرد طواف کرتے ہیں۔ یہ دراصل اس وقت کے مذاق اور تہذیبی زوال کے ساتھ جنسی زوال کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے، کیونکہ اس کردار کی تخلیق قدیم وجدید مواد سے ہوئی ہے۔ اس لیے لیاقت تعلیم اور فہم وشعور کے ساتھ سیلانی طبیعت، عشقیہ فطرت بھی ملی ہے۔ سرشار نے آزاد کی کردار نگاری کے ذریعہ اس وقت کے نوجوان نسل کی بہترین کردار نگاری کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں حتی الامکان کامیاب رہتے ہیں۔ یہ حالات فی الحقیقت اس وقت کے تمام نوجوان طبقہ کے تھے جن کے آگے اپنا کوئی واضح مقصد نہ تھا۔ آزاد کے علاوہ اس ناول میں خواجہ بدیع الزماں (خوجی) کا کردار قاری کی توجہ حاصل کرنے پر اہم ہو جاتا ہے۔ آزاد کے برعکس خوجی میں زوال پذیر معاشرے کی تمام صفات وقت گزاری، ماضی پرستی، نشہ، ظاہری شان ودبدبہ وغیرہ پائی جاتی ہیں۔ خوجی کے ایک ایک اعمال اور اس کے صفات ہمیں فوری طور پر اس کی طرف متوجہ کرتے ہیں اور ہمارے ذہن کو کسی نہ کسی خوشنما واقعے کے لیے تیار کرتے ہیں۔ فسانہ آزاد میں خوجی کی کردارکشی سرشار نے جس طرح کی ہے، وہ واقعی لائق تحسین ہے۔ ایک بار اس سے تعارف حاصل کرنے کے بعد آئندہ اس کے صفات اور خصوصی الفاظ ''نہ ہوئی ولایتی قرولی۔ ورنہ'' سے یہ بھیڑ میں بھی شناخت حاصل کر لیتا ہے۔ اس ناول میں دیگر کردار بھی کم وبیش خوجی کی طرح ہی یکساں خصوصیت رکھتے ہیں لیکن خوجی تمام کرداروں کے بیچ سے ابھرتا ہوا فوری پہچان لیا جاتا ہے۔ اس کردار کے متعلق سید وقار عظیم نے ان لفظوں میں سرشار کو خراجِ تحسین دیا ہے:

''یہ کردار خوجی کا ہے۔ اور یہ کردار ناول نگاری کے فن کی روایت کا ایک ناقابل

فراموش عنصر ہے۔اس کردار نے مستقبل کے ناول نگاری کو ایک بہت ضروری ہے سبق سکھایا ہے''ہر اچھے ناول کے ساتھ ایک نا قابلِ فراموش کردار کی تخلیق۔'' ۳۸؎

فسانۂ آزاد کا اہم کردار آزاد کے ہونے کے باوجود مقبولیت خواص وعوام ''خوجی'' کو ملی۔ایسا سرشار کے مشاہداتی قوت کے سبب ممکن ہوا۔سرشار اپنے عہد میں موجود اس کردار سے بخوبی واقف تھے۔جب کہ آزاد کا کردار ابھی سرشار کی نگاہوں میں اجنبی تھا۔جو اپنی نئی راہ تلاش کر رہا تھا اور اپنے خدوخال واضح کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔اس کے علاوہ حسن آرا، سپہر آرا، معصوم نواب، اللہ رکھی وغیرہ بھی اہم کردار ہیں۔ناول کی ہیروئن حسن آرا بھی اہم کردار کے طور پر نظر آتی ہے۔ہیرو آزاد کی شخصیت تبدیل کرنے، اس میں ایک طرح کی سنجیدگی پیدا کرنے میں یہ کردار ایک بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔اس کی شخصیت میں پائی جانے والی بعض باتیں آزاد کی طرح تبدیلی معاشرے کا پتہ دیتی ہیں۔اعلیٰ معاشرے میں پروردہ، جدید ذہنیت کی مالک یہ ایسی دوشیزہ ہے جو اپنی آزادی رائے اور حقوق کا استعمال کرنا بہتر طور پر جانتی ہے۔اس لیے اپنے شریکِ حیات کا انتخاب بذات خود کرتی ہے اور آزاد کو پسند کر کے اس سے آزادانہ طور پر ملتی بھی ہے۔اس کے باوجود اسے آزاد کی گمنامی اور متوسط طبقے سے مناسبت کے سبب شادی کرنے میں تامل ہوتا ہے۔حسن آرا کی یہ سوچ نظامِ زندگی کے ساتھ انسانی ذہن کی تبدیلی کا پتہ بھی دیتی ہے۔اسے زندگی کی خوشیاں تو عزیز ہیں لیکن اپنے من چاہے شرائط پر کچھ اصولوں کے ساتھ۔جس میں کسی طرح کی تبدیلی برداشت نہیں۔معاشرے میں بلند مقام، شہرت وعزت اور اعلیٰ نظام زندگی پانے کے لیے وہ آزاد کے جنگ پر جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔محبت کے ساتھ ایک طرح کی مادیت پرستی کا یہ امتزاج اس وقت کی جدید معاشرتی صورتحال کے طور ترجمانی کرتا ہے۔

فسانۂ آزاد کی شہرت اور اس میں پائے جانے والے لطف کا سب سے اہم سبب اس کی زبان ہے، سرشار نے اپنے بے تکلف اندازِ بیان سے ایسا سرور بخشا ہے کہ قاری کو اسے پڑھ کر بے رغبتی نہیں ہوتی۔ سرشار نے اس میں لکھنوی زبان کا خصوصی التزام کیا ہے۔وہ زبان جو لکھنوی تہذیب کا اہم حصہ ہے، جو اہلِ لکھنؤ کی شیرینی اور نوابی شان کی آئینہ دار ہے۔ردیف وقافیہ سے مرصع، شاعرانہ لہجہ سے پُر، بات بات پر اشعار کی برجستگی، مقامی محاوروں کے ساتھ عربی وفارسی جملے اور الفاظ کی آمیزش کے باوجود فسانۂ آزاد کی نثر میں تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔اہم بات یہ ہے کہ یہ تسلسل کہیں منقطع نہیں ہوتا۔بہ قول علی عباس حسینی:

''جہاں تک انشا پردازی، اسلوب بیان اور مکالمہ طرازی کا تعلق ہے تو بلاخوفِ تردید کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے ناول نویسوں میں سرشار کے برابر کوئی بھی کامیاب نہیں ہوا ہے۔'' ۳۹

جیسا کہ فسانۂ آزاد کسی بھی منشا کے بغیر محض دلچسپی اور لذتِ وقت کے لیے لکھا گیا تھا، سرشار اول اول بس لکھنؤ کے کسی مقام یا واقعہ کی منظر کشی اپنے خصوصی انداز اور لب ولہجہ میں بیان کر کے اودھ اخبار کو زعفران زار بنا دیتے تھے۔ اس لیے فسانۂ آزاد میں ہمیں ایک ایک منظر کی بہترین عکاسی نظر آتی ہے۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ لکھنؤ کے ہر میلے، رسم وتہوار، عقائد اور مذہب سے معلومات کے ساتھ ایک خاص طرح کی عقیدت ومحبت سرشار کو تھی۔ اس لیے ہر منظر ان کی نظروں میں مقید ہو گیا تھا۔ اپنے اس خوبی سے انھوں نے بھرپور فائدہ اٹھایا اور فنکاری کے ساتھ فسانۂ آزاد کو خوبصورت منظر اور شوخیِ جمال سے آراستہ کر دیا۔ سرشار نے اپنی بہترین منظر نگاری کے ذریعہ لکھنؤ کے ایک ایک گوشے پر خاص روشنی ڈالی ہے اور اس کی منظر کشی تمام جزئیات کے ساتھ اس طرح کرتے ہیں کہ نگاہوں کے سامنے پورا سماں آجاتا ہے۔

''جامِ سرشار''

''جامِ سرشار'' پنڈت رتن ناتھ سرشار کا اہم ناول ہے۔ یہ ناول پہلے اودھ اخبار میں ''فسانۂ جدید'' کے نام سے چھ ماہ تک مسلسل نکلتا رہا اور ۱۸۸۰ء میں مکمل ہونے کے بعد ۱۸۸۷ء میں نول کشور پریس سے طبع ہوا۔ اخبار میں اس کی اشاعتی تکمیل کے بعد اس کی مقبولیت کا اندازہ کر کے منشی نول کشور اور سرشار نے اسے جامع کتاب کی شکل دینی چاہی۔ اس کام کے لیے رتن ناتھ سرشار نے ناول کا از سر نو ملاحظہ کیا اور جہاں تک ہوسکا، ناول میں موجود زوائد کو حذف کر کے جامعیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ناول میں شامل تقریظ کو دیکھنے پر ہمیں اس کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہ قول پنڈت مادھو پرشاد:

''پنڈت صاحب نے اس ناول کی ترمیم اور نظر ثانی میرے ساتھ ساتھ کی اور اکثر حصے بدل دیئے اور حشو زوائد کو دور کر کے ایک نئے پیرایے میں ناول لکھا اور اس کا نام جامِ سرشار رکھا۔'' ۴۰

موجودہ جام سرشار دراصل سرشار کی انہی کوششوں کا مرکب ہے۔ یہ ناول لکھنؤ کے زوال آمادہ نوابی عہد کا ماتم خانہ ہے۔ یہ ایک ایسی کتاب ہے جس میں ایک خاص عہد اور ایک طبقے کی زندگی نقش ہوگئی ہے۔ یہ لکھنؤ کے نوابوں اور امیرزادوں کا طبقہ ہے جو ۱۸۵۷ء کے بعد موجود نامساعد حالات میں اپنی نوابی کے بھرم کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ اس زعم میں وہ سارے شرعی اور معاشرتی احکام کو فراموش کر کے اپنی ذات کو بے سمت راہ کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ ناول کو پڑھ کر ہم سرشار کے فکر کی سنجیدگی اور مشاہدے کی گہرائی سے منکر نہیں ہو سکتے کیونکہ انھوں نے اس دور کا گہرائی سے تجزیہ کر کے اس کی حقیقت کو بیان کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس عہد کی روح اور سرشار کے مقصد دونوں سے ہمیں آگاہی ہو جاتی ہے۔ ناول میں معاشرے کے نظام کے خلاف ایک مسلسل عمل کا وقوع پذیر ہونا دکھایا گیا ہے۔ وہ عمل نوابوں اور امیروں کا استحصال ہے اور یہ استحصال ان متوسط طبقے کے افراد کے ذریعے ہوتا ہے، جو نواب کی جھوٹی مدح سرائی کر کے مصاحب بنے ہوئے ہیں۔ ان کی باتوں میں آ کر ہر طرح سے اپنی عزت وحشمت کو یہ نواب داؤ پر لگا دیتے ہیں اور ان کی عزت کا تازیانہ دراصل ان کی قدیم تہذیبی اقدار، رسم و رواج اور مذہبی ورثے کے زوال کی صورت میں نکلتا ہے۔ جسے وہ دوست نما دشمن کے گھیرے میں آ کر لطفِ زندگی حاصل کرنے کی لالچ میں زوال پذیر معاشرے کی قبر میں دفنا دیتے ہیں۔ اس لیے اس ناول میں ہمیں ایک آفاقیت کا احساس ہوتا ہے۔

سرشار کے پہلے ناول کے برعکس ''جام سرشار'' شروع سے کہانی کے پیرایے میں بیان ہوا ہے۔ ''فسانہ آزاد'' میں موجود لکھنؤ کی تہذیبی روداد سے اگرچہ ہم اسے رتن ناتھ سرشار کا شاہکار کہہ سکتے ہیں لیکن بہ حیثیت ناول اس میں کہانی کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ ''جام سرشار'' میں کہانی کی تھیم نظر آتی ہے۔ اس کی کہانی ناول کے تین اہم افراد کے اردگرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ناول میں نواب امین الدین حیدر، نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل کی عبرت ناک داستان بیان ہوئی ہے۔ ناول کا سب سے اہم کردار نواب امین الدین حیدر ہیں اور نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل کا تعارف ان کے رفقائے عزیز کے طور پر کرایا گیا ہے۔ ان سیدھے سادے نوابوں کو ان کے مصاحبین نے دولت حاصل کرنے کا ذریعہ بنالیا ہے۔ اس لیے وہ ہر طرح سے ان کی خوشامد کر کے انہیں بہکانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ناول کے اس اقتباس کو پڑھ کر ان مصاحبوں کی غلط نیت کا اندازہ ہوتا ہے:

''مصاحب۔ کل ہم سے اور حسو خان سے چھوڑ ہوگئی۔ تکرار اس بات پر ہوئی کہ مردک کہنے لگا کہ آپ کے رئیس زادے رو کے پھیکے آدمی ہیں۔ شوقین نہیں ہیں۔ ذرا بوئے ریاست نہیں مجھے سننے کی تاب کجا۔ بگڑ کھڑا ہوا اور وہ ڈانٹ بتائی کہ آئے حواس غائب ہو گئے بہت چین چپڑ کی لیتے تھے۔''

مصاحب۔ حضور جان بخشی ہو تو غلام عرض کرے ذرا حضور صحبت میں بھی بیٹھا کریں۔'' [۴۱]

مصاحبوں کی یہ باتیں نواب کو بہت راس آئیں اور اب ان کے پاس دن رات خوشامدیوں کا مجمع رہنے لگا۔ اپنی چکنی باتوں سے انھوں نے نواب صاحب کو مئے کشی کی عادت ڈلوا کر جنسی بداعمالیوں کے لیے بھی تیار کر لیا۔ ایک کے بعد ایک نواب نے بازاری عورتوں سے تعلقات قائم کر لیے۔ سیٹھ گوجرمل اور نواب نصرت الدولہ جو پہلے ہی صحبتِ ارذال کے ماتحت انہی نازیبا حرکتوں میں گرفتار تھے، ان طمع پرور مصاحبوں کے ہاتھوں کٹھ پتلی بن چکے تھے۔ وہ انہیں طرح بہ طرح بیوقوف بنا کر اپنے مقصد کی برآوری کرتے۔ ان لوگوں کے لیے یہ نواب کھلے ہوئے خزانے کے مانند تھے۔ جنہیں وہ دونوں ہاتھوں سے برابر لوٹ رہے تھے۔ معاملات دنیا سے ناواقفیت کے سبب وہ ان کی کہی ہوئی باتوں کو بلا تردد قبول کر لیتے اور محض ایک فنا پذیر لطف کے لیے ان مصاحبوں کے ہاتھوں یہ نواب اور رئیس زادے یکے بعد دیگرے تباہ ہو جاتے ہیں۔ سب سے پہلے نصرت الدولہ کا عیش کدہ ماتم کدہ میں تبدیل ہوتا ہے۔ ان کے جانب سے ملے ہوئے دھوکے کو وہ برداشت نہیں کر پاتے اور نہ جانے کس دنیا میں روپوش ہو جاتے ہیں۔ اس کے بعد سیٹھ گوجرمل کی کثرت نوشی اور بداعمالی انہیں بستر مرگ پر پہنچاتی ہے۔ سب سے آخر میں نواب امین الدین حیدر کا دردناک انجام ہوتا ہے۔ نواب اپنی محبوبہ و منکوحہ ظہورن کو قتل کرنے کے بعد خود کو بھی ہلاک کر دیتے ہیں۔ ظہورن کو سر عام بازاروں کی زینت بنے دیکھ کر نواب کی غیرت اسے برداشت نہیں کر پاتی اور اس غصے کا نتیجہ ظہورن اور نواب کی موت پر ہوتا ہے۔ یہ غیرت دراصل انہیں قدیم اقدار کی راکھ کی چنگاریاں ہیں جو آخر وقت میں اپنے بجھنے سے پہلے چمک دکھاتی ہیں لیکن یہ ایسے زوال کا وقت ہے کہ جس میں نواب کی زندگی بھی ڈوب جاتی ہے اور نواب کے الم ناک انجام کے ساتھ ''جام سرشار'' کی کہانی بھی اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہے۔

''جامِ سرشار'' کو پڑھتے ہوئے ایک مسلسل پلاٹ کا اندازہ ہمیں بہ خوبی ہوتا ہے۔ سرشار کا مقصد

اس سے شراب کے مضر اثرات کو بیان کرنا ہے۔ جیسا کہ ناول کے تمہید کی آخر میں لکھتے ہیں:

''اس تمہید کے بعد ہم اپنے ناظرین کو مضار شراب خواری کے ثبوت میں ایک داستان عبرت تو امان سناتے ہیں اور بادہ گساری کی بے شمار خرابیوں کو قصے کے پیرایے میں موبمو بتاتے ہیں۔'' ۴۲؎

اس طرح یہ قصہ وجود پذیر ہوا۔ سرشار نے ''جام سرشار'' کو ایک اچھا پلاٹ دینے کی کوشش کی اور حتی الامکان اس میں کامیاب بھی ہوئے ہیں لیکن بعض دفعہ جب نوابوں کی بیجا و بیوقوفی بھری حرکتوں کو مبالغہ آرائی سے بیان کرتے ہیں تو کہانی کا یہ حصہ اس سبب طویل ہو جاتا ہے۔ مثلاً نواب نصرت الدولہ کا بھوت اور روح کے چکر میں پڑنا۔ اگرچہ یہ واقعات کچھ طول پا گئے ہیں لیکن ناول میں کہیں کہیں ان کی موجودگی ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح بعض مرتبہ قصہ میں آنے والا راوی کا کردار بھی ناول کو متاثر کرتا ہے۔ ''جام سرشار'' کے کرداروں کی کردار نگاری میں سرشار کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ جیسا کہ سرشار کا کے ناولوں میں کرداروں کی بھیڑ ہوتی ہے لیکن یہ تمام کردار آپس میں مماثل ہوتے ہوئے بھی مختلف ہیں اور یکساں رنگ میں ہوتے ہوئے بھی ان میں انفرادیت پائی جاتی ہے۔ یوں تو ناول میں ہر طرح کے کردار ہیں لیکن سب سے اہم نواب امین الدین حیدر، نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل ہیں۔ اس کے علاوہ نسوانی کرداروں میں ایک کردار ظہورن کا نظر آتا ہے۔ ناول میں شروع سے آخر تک امین الدین حیدر کا کردار بیان ہوا ہے۔ اسی کردار کے توسط سے دیگر اہم کردار ناول کے دائرے میں اپنی پہچان کراتے ہیں۔ سرشار کے مقصد کو واضح کرنے کے لیے یوں تو نواب امین الدین حیدر کا کردار ہی کافی تھا لیکن اس کے ساتھ دوسرے اہم کرداروں کو وہ امین الدین حیدر کی شخصیت کے مختلف ان دیکھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنے کے مقصد سے لائے ہیں۔ مثال کے طور پر جب نواب نصرت الدولہ اپنی دولت و ثروت کو بادہ مستی کے سپرد کر دیتے ہیں تو مدد کے لیے پرانے جانثار دوست نواب امین الدین حیدر کے پاس جاتے ہیں۔ یہاں اس منظر کے بیان میں امین الدین حیدر کی شخصیت کا ایک نیا پہلو ہمیں نظر آتا ہے۔ نصرت الدولہ اور امین الدین حیدر کی اس وقت کی گفتگو ملاحظہ فرمائیں:

''نواب (تپاک کے ساتھ) کہو کل جاؤ گے۔

نصرت الدولہ۔ بھائی کچھ نہ پوچھو۔ اب مدد کا موقع ہے۔

نواب ۔کیا۔کیا کہا۔خیریت ہے

نصرت الدولہ۔کچھ مدددو۔اک پچاس ہزار کی ضرورت ہے

نواب ۔ (اپنے دل میں) پچاس ہزار کیا خفیف رقم ہے معقول ایک نہ دو۔

پچاس ہزاراللہ اللہ پچاس ہزارآپ کے نزدیک کچھ ہوئے نہیں ۔

نصرت الدولہ۔آپ نے کچھ جواب نہ دیا۔

نواب ۔(بے رخی کے ساتھ) آپ نے اس نجوم کے پھیر میں اپنے کومٹا دیا۔

افسوس۔

نصرت الدولہ۔ہاں (آبدیدہ ہوکر)افسوس صدافسوس۔

نواب ۔اب آپ بتایئے تو کہ یہ پچاس ہزار کی رقم کیا ہوگی۔

نصرت الدولہ بہادر نے کل حال کہہ سنایا اور کہا اب قصد ہے کہ کسی طرف بھاگ جاؤں نواب صاحب نے کہاہاں اب تو ایسا ہی موقع ہے بغیر اس کے نہ بنے گی چپکے سے چل دیجئے جورونہ جاتا اللہ میاں سے ناتا کوئی رونے والا تو تم کو ہے نہیں ۔'' ؎۴۳

اپنے عزیز دوست نصرت الدولہ کے سوالِ مدد پر نواب کا اس طرح اظہار بے رخی کرنا قاری کو ناگوار گزرتا ہے اورہمیں نصرت الدولہ سے ہمدردی اور امین الدین حیدر سے نفرت محسوس ہونے لگتی ہے۔سرشار نے اس طرح کامیاب فطری کردارنگاری کی ہے کہ اس سے قاری کی فکر اورمحسوسات اثر انداز ہوتے ہیں۔ناول میں نواب کی خادماؤں کا کردار نبھانے والی ظہورن بھی اپنے عمل وحرکت سے نواب کو اور ناول کے پلاٹ کو متاثر کرتی ہے۔ظہورن اپنی حسن وادا سے نواب کو اس قدر گمراہ کردیتی ہے کہ وہ اس معمولی خادمہ کو اپنی شریک زندگی بنالیتے ہیں۔اس طرح کھلے طریق پر معاشرتی قوانین کی خلاف ورزی ہوتی ہے لیکن اس کے لیے وہ دینی وسیلے کا سہارا لیتے ہیں۔ظہورن سے نواب کا نکاح دراصل انہی گم شدہ اقدار کی کڑیاں ہیں جنہیں نواب صرف اپنے مطلب براری کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ظہورن اس طرح شروع سے آخر تک ناول کی کہانی کو متاثر کرنے والی اہم کردار کے طور پر ابھرتی ہے۔اس کردار کے سبب یکے بعد دیگرے ایسے واقعات بنتے جاتے ہیں کہ جس سے نواب ایک گناہ کے بعد کئی گناہوں کے مرتکب ہوتے ہیں اور آخر میں ظہورن کو ختم کرنے پھر خودکشی کرنے جیسے گناہ کبیرہ کا ارتکاب بھی اسی کردار

کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔

''جامِ سرشار'' میں سرشار کا اسلوب شروع سے روانی اور دلچسپی لیے ہوئے ہے۔ ناول میں کہیں بھی لفظوں کی ثقیل شکل نظر نہیں آتی۔ اس طرح اس میں فسانہ آزاد کے برعکس عربی و فارسی کے الفاظ بھی بہت کم ہو گئے ہیں اور شعروں کا استعمال بھی پہلے ناول کے مقابلے میں کم ہوا ہے۔ اس کے باوجود ناول میں سرشار کا ایک جداگانہ اسلوب ہے جو قدیم و جدید کی آمیزش سے تیار ہوا ہے لیکن سرشار نے اپنی انفرادیت، شوخی اور لطف، روانی الفاظ و برجستہ مکالمات کی مدد سے بنائی رکھی ہے۔

''جام سرشار'' کی منظر نگاری میں لکھنؤ کا خصوصی ماحول اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نظر آتا ہے۔ انھوں نے جس طرح لکھنؤ کے مختلف مقاموں کا بیان کیا ہے۔ ان کی کامیاب منظر کشی سے یہ تمام مناظر حقیقی معلوم ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً امین آباد میں جب یہودنوں کو دیکھنے کے لیے نواب اپنے مصاحبوں کے ہمراہ جاتے۔ تو اس وقت راستے کی حالت تنگی کا بیان سرشار اس انداز سے کرتے ہیں کہ ہم اس ماحول میں خود کو موجود خیال کرنے لگتے ہیں۔ یہ سرشار کی زورِ تخیل کا نمونہ ہے۔

''سیرِ کہسار''

ناول ''سیرِ کہسار'' سرشار کی کامیاب تخلیق کا تیسرا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔ یہ ناول فسانہ آزاد اور جام سرشار کے دس سال بعد ۱۸۹۰ء میں مطبع نول کشور پریس سے طبع ہوا۔ اس سے دو سال قبل ہی (۱۸۸۸ء) میں اودھ اخبار میں بہ طور قسط وار قارئین کو پیش کیا جا چکا تھا۔ بہ قول عظیم الشان صدیقی:

> ''یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اگست ۱۸۸۸ء سے قبل یہ تصنیف کیا جا چکا تھا کیونکہ جام سرشار کے پہلے ایڈیشن جون ۱۸۸۸ء کے سرورق مطبوعہ اگست ۱۸۸۰ء میں جام سرشار کی دیگر تصانیف کے ساتھ سیر کہسار کا نام بھی دیا گیا ہے۔'' [۴۴]

اپنے مضمون ''فسانہ آزاد لطافت بار یا سیر کہیسار'' میں اس قول کے بعد انھوں نے بہ طور دلیل ''جامِ سرشار'' کے سرورق پر لکھی ہوئی مندرجہ ذیل عبارت رقم کی ہے:

> ''پنڈت رتن ناتھ صاحب در لکھنوی متخلص بہ سرشار مصنف فسانہ آزاد و شمس الضحیٰ و سیر

کہسار و ترجمہ اعمال نامہ روسیہ وغیرہ۔‘‘ ؎۴۵

(سرورق جامِ سرشار، اگست ۱۸۸۸ء)

’’سیرِ کہسار‘‘ کے علاوہ ’فسانہ لطیف‘ اور ’فسانہ لطافت بار‘ بھی اس کے نام ہیں۔ اس طرح ’’سیرِ کہسار‘‘ اپنے ماقبل ناولوں کے مانند ہی منظرِ عام پر آنے کے تمام اشاعتی مرحلوں سے گزرتا ہے۔ کم و بیش انہی اسباب کے بنا پر ’’سیرِ کہسار‘‘ کو فسانہ آزاد کا بچا ہوا روڑا بھی کہتے ہیں۔ جب کہ متن کو پڑھتے ہوئے یہ قول درست معلوم نہیں ہوتا۔

اس ناول میں بھی زوال آمادہ اودھ کا بیان، اس وقت کے بگڑے ہوئے نوابوں کے بے جا شغل کا بیان، اہلِ لکھنؤ کی مختلف رسومات وعقائد کا بیان ہوا ہے لیکن یہاں سب سے اہم فرق سرشار کی فکری مشاہدے کا ہے۔ یہ ناول دس سال بعد تخلیق ہوا۔ اس عرصے میں سرشار کی فنی بصیرت کو فسانہ آزاد کے تجربے کی سند حاصل ہو چکی تھی۔ یوں تو بچپن سے ہی سرشار نے اپنے اردگرد کے ماحول کا سنجیدہ مشاہدہ کیا تھا اور لکھنؤ میں ہونے والی تبدیلی کے منفی و مثبت پہلو کو بھی بہ خوبی محسوس کیا لیکن اب وہ اس منزل پر پہنچ چکے تھے، جب انہیں ان معاشرتی، سیاسی و سماجی تغیرات کے درمیان صحیح و غلط کا ادراک ہونے لگا تھا اور سیاسی و فکری شعور بیدار ہونے لگا۔ اس لیے ناول کی کہانی میں، اس کے کردار کی تخلیق میں، واقعات کے پیش کرنے میں ہمیں ایک نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے اور یہ تبدیلی سرشار کے ذہنی سفر کے ارتقا کے ساتھ ان کے بڑھتے ہوئے معراج کا پتہ دیتی ہے۔

ناول کا موضوع اودھ کی زوال آمادہ تہذیب کا بیان ہے۔ یہ زوال آمادہ اودھ تبدیلیوں سے زیر بار تھا اور یہ تبدیلی ردوقبول کے سطح پر تھی۔ فکر معاش سے بے پروا نوابین اودھ جہاں ہر گام پر اپنی عیاشیوں کی داستان بیان کر رہے تھے۔ وہیں انجانے طور پر معاشرے کی تبدیلی سے بھی اثرات اخذ کر رہے تھے اور اس تبدیلی کا حصہ بن کر اس کا استقبال بھی کر رہے تھے۔ ’’سیرِ کہسار‘‘ میں نواب محمد عسکری کی کردار کشی اس کی بھرپور تائید کرتی ہے۔ ناول کی کہانی روایتی کہانیوں کے طرز پر لکھی گئی ہے۔ ناول کے ہیرو نواب محمد عسکری ہیروئن قمرن چوڑی والی اور رقیب نواب بشیر الدولہ ناول کی بنیاد ہیں لیکن کہانی کے اس پلاٹ میں سرشار نے اپنی تخلیقی ذہن کا سہارا لے کر تھوڑی سی تبدیلی کر دی ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ’’سیرِ کہسار‘‘ کا رقیب ناول کی ہیروئن پر فریفتہ نہیں ہوتا بلکہ بی قمرن چوڑی والی کے بجائے نواب کی بیوی کو

اپنے اختیار میں کرنا چاہتا ہے۔ اس لیے رقیب کا کردار ادا کرتا ہے۔ اس طرح اس پرانے پلاٹ میں سرشار کی خلاقیت سے ندرت آ گئی ہے۔

بارہ سو صفحات پر بیان ہوئی ناول کی کہانی یوں ہے کہ نواب محمد عسکری صاحب بہادر صولت جنگ جنھوں نے لکھنؤ کے علاقے نخاس، نواب گنج اور حسین آباد کے باہر قدم نہیں رکھا، اپنے رفقاء کے دلچسپیِ بیان سے جہاں ان کا اشتیاق دوگنا ہوتا ہے، وہاں احباب کے مشورہ پر سفر کے لیے کمر بستہ ہو جاتے ہیں کہ یکا یک نواب کی بیوی ''نوب نادر جہاں بیگم'' کی بہن کے بیٹے کا مونچھوں کا کونڈا ہوتا ہے اور نواب عسکری کو بیگم کی فرمائش پر اپنے ارادے کو فسخ کرنا پڑتا ہے۔ اسی رسم میں قمرن چوڑی والی نواب کی نگاہوں کا مرکز بن جاتی ہے اور نواب کوہسار کے دامن کو چھوڑ کر قمرن کے آنچل سے وابستہ ہونے کا خواب دیکھنے لگتے ہیں۔ شادی شدہ قمرن کو نواب کی پسند کا پورا احساس ہوتا ہے۔ ماں اور بہن کی چالاکیوں اور اپنی جلوہ سامانیوں سے قمرن نواب کو اپنا گرویدہ بنا لیتی ہے اور نواب چند ملاقاتوں میں قمرن کا دم بھرنے لگتے ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے:

> ''یار جو صدمہ گزرا اس کا حال بس دل ہی جانتا ہے۔ قمرن عورت نہیں پری ہے۔ بلکہ پریوں سے بھی بڑھ کر، سن ون، نگ سگ، چال ڈھال، آنکھیں، کمر، شانے، بازو، دانت، رخسار، سراپا سانچے کا ڈھلا ہوا۔ شوخی ہائے رے شوخی۔ شوخی بھی اس کی شوخی کی قسم کھاتی ہے۔'' ۴۶؎

ان کے عشق پرستی کے دوران ہی نواب نادر جہاں بیگم کلکتہ مٹیا برج چلی جاتی ہیں۔ بیگم کے چلے جانے کے بعد نواب قمرن کو محل میں لے آتے ہیں۔ اب قمرن بیگم کی مانند مغلانیاں، مامائیں اور نوکروں کی طویل فہرست پر حکومت کرتی ہے اور قمرن چوڑی والی سے بی قمرن جان پھر بیگم صاحبہ کہلانے لگتی ہے۔ چھ مہینے کا طویل عرصہ گزرنے کے بعد نواب نادر جہاں بیگم کو ایک خط کے ذریعے تمام حالات معلوم ہوتے ہیں۔ نصرت الدولہ کی بیگم ان حالات کی درستگی کے لیے نواب بشیر الدولہ سے مدد طلب کرتی ہیں اور اس طرح بشیر الدولہ کے ساتھ لکھنؤ واپس آ جاتی ہیں۔ یہاں بشیر الدولہ اور بیگم کی بہنوں کے منصوبے سے قمرن راتوں رات اپنے سسرال پہنچا دی جاتی ہے۔ محل میں قمرن کو نہ پا کر نواب صاحب بے قرار ہو جاتے ہیں اور اسے ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ادھر نواب بشیر الدولہ کی غلیظ نیت اپنے ہمدرد اور پرخلوص رفیق

نواب محمد عسکری کے بیگم پر ہوتی ہے اور ایک دن وہ مغلانی کو ملا کر نادر جہاں کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے لیکن نواب عسکری کی بیگم اسے زخمی کر ایسا کرنے سے بعض رکھتی ہیں۔ بشیر الدولہ اپنی ناکامی اور زخم کا بدلہ نواب عسکری کو برباد کر کے لینا چاہتا ہے۔ اس کی سازشوں کا نشانہ بنے نواب عسکری قمرن کے حصول میں خود کو تباہ کرنے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ آخر کار مجذوبہ کے یہاں ایک دن قمرن نواب کو مل جاتی ہے۔ اب نواب سب کچھ چھوڑ کر اور اپنی بیگم سے جھوٹ بول کر نینی تال چلے جاتے ہیں۔ وہاں نواب آزادانہ طور پر اپنی جنسی ہوس کو پورا کرتے ہیں لیکن ابھی بشیر الدولہ کے بدلے کی آگ ٹھنڈی نہیں ہوتی اور وہ پولیس کے ایک محکمے کو اپنے ساتھ ملا لیتا ہے اور نواب کو گرفتار کرا سے نیست و نابود کر دینا چاہتا ہے۔ ایک بار پھر نواب اپنی چالاکیوں سے صاف بچ نکلتے ہیں۔ آخر کار بشیر الدولہ کا بتایا ہوا منصوبہ اسی پر بھاری پڑتا ہے اور معاشرے کے سامنے اس کی عیاشیاں اور جنسی بداعمالیاں عیاں ہو جاتی ہیں۔ ادھر نواب قمرن سے شادی کر لیتے ہیں اور نواب کی بیگم نادر جہاں خودکشی کر لیتی ہیں۔ چند دن گزرنے کے بعد قمرن کو اپنی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنی خواہشات کو پورا کرنے کے لیے قمرن فضلے برف والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ فضلے قمرن کو ہر طرح سے استعمال کر کے آخر میں اس کا سودا کر دیتا ہے۔ اس طرح معاشرے میں رلتی ہوئی اور ہوس کا نشانہ بنتی ہوئی قمرن ایک بار پھر نواب کے در پر آ جاتی ہے۔ نواب عسکری اپنی رحم دلی کا ثبوت دیتے ہوئے قمرن کے جسمانی ڈھانچے کو محل میں لے آتے ہیں اور ایک دن اس ڈھانچے میں سے زندگی کی رمق ختم ہو جانے پر ناول کی کہانی بھی اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

ناول میں بیان ہوا معاشرہ، لکھنؤ کے متزلزل اقدار کا معاشرہ ہے۔ جس میں طرح طرح کی بدعنوانیاں اور بے جا سرگرمیاں ان کا مقدر بنی ہوئی ہیں۔ اسی مرض میں اس عہد کے نواب بھی مبتلا تھے۔ جنہیں فکرِ معاش اور تدبیرِ سلطنت و جاگیر سے مکمل آزادی تھی۔ لہٰذا وہ دن رات بے جا مصروفیات اور غلط مشغولیات میں مبتلا رہتے تھے۔ ان کی بداعمالیوں کے ذمہ دار زیادہ تر وہ مصاحبین تھے۔ جو اپنے خودغرض مطالب کے لیے نواب کی مداحی کرتے تھے۔ نواب نادر جہاں بیگم کے جملے سے اس حقیقت کا ادراک ہوتا ہے:

> ''جب بےفکری کی روٹیاں ملتی ہیں تو ایسی ہی سوجھتی ہے۔ اور ان کا حرج کیا ہے ان کو دو گھڑی کی دل لگی ہاتھ آ جاتی ہے اور یہ نہیں سمجھتے کہ ان مفت خوروں کا کیا جائے گا۔ ان کی ماما پختیاں کہیں نہیں گئی ہیں۔ ان کو اپنے حلوے مانڈے سے کام ہے۔ ان

کمبختوں نے صدہا گھر تباہ کر دیئے ہیں۔ ایک دو کی کون کہے۔ اور خرابی یہ ہے کہ یہ
رئیس آنکھوں سے دیکھتے جاتے ہیں مگر ذرا عبرت نہیں۔'' ۴۷

نواب کی بیگم کا یہ قول بالکل درست معلوم ہوتا ہے کیونکہ آخر میں نواب کے بدکردار ہو کر برباد ہونے میں ان مصاحبین کی ہی سازشیں ہوتی ہیں۔ ان مصاحبوں کے علاوہ بھی بشیر الدولہ کی صورت ایک ایسا کردار نظر آتا ہے۔ جو نواب کے اہم رفقاء میں شمار ہونے کے باوجود نواب کی عزت کو اپنی غلیظ ارادوں کا نشانہ بنانا چاہتا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''بیگم صاحب گھبرا کر اٹھیں اور چٹ دروازہ بند کر کے کنڈی لگا دی تو بشیر الدولہ
دوسرے دروازے کی جانب جھپٹے لاکھ لاکھ بیگم صاحب نے کوشش کی کہ وہ دروازہ بھی
بند ہو جائے۔ مگر نہ بند ہو سکا نہ بند ہو سکا بشیر الدولہ تڑ سے گھس پڑے۔
بشیر۔ اب فرمایئے بیگم صاحب۔ ای حضور ادھر
بیگم۔ (ہکّا بکّا) ای مغلانی حاضر ہوں حکم؟
بیگم۔ دیکھو نواب دق نہ کرو۔ میں آدھی جان کی ہوں کیوں مجھے زہر کھلواؤ گے، مجھے
معاف کرو
بشیر۔ دیکھو نواب دق نہ کرو میں آدھی جاں۔
بشیر انگرکھا اتار کر۔ ارے یہاں کوئی نہیں ہے۔
بیگم۔ (ہاتھ جوڑ کر) خدا کا واسطہ۔ نواب دق نہ کرو' ۴۸

اس واقعے کے پس منظر میں معاشرے کا انحطاطی زوال صاف نظر آرہا ہے۔ جب ایک نواب کی بیگم خود اپنے محل میں محفوظ نہیں ہوتی۔ یہ سانحہ ہمیں رک کر سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ معاشرے کا ایک ایسا طبقہ جس کی درباری کے لیے لوگ منتیں کرتے ہیں، جس کی ڈھیوری پر زندگی گزارنا دوسرے طبقہ کے شہری اپنی عزت تسلیم کرتے ہیں۔ یہ طبقہ جو اپنے نچلے طبقات پر حکومت اور پرورش کا ضامن ہے۔ جب ایسے اعلیٰ مرتبت لوگوں کی عزت اپنے ہم نفسوں اور ہم رتبہ لوگوں میں محفوظ نہیں تھی، تو اس وقت کے حالات کس قدر ترحم شدہ ہوں گے۔

گو کہ وہ وقت ایک طرح روایات و پاسداری کے تنزلی کا دور تھا۔ اس کے باوجود بشیر الدولہ کے

علاوہ ایسے کردار بھی پائے جاتے ہیں جو اپنے رفقاء کے عزت پر حرف آنا گوارا نہیں کرتے تھے۔ کجا کہ وہ خود اس کا باعث بنے۔ مندرجہ ذیل اقتباس سے اس کی تائید ہوتی ہے:

> ''کیوں کہ چھٹن صاحب گو خود آوارہ ہو گئے مگر وہ اس فشن کے آدمی نہ تھے کہ اپنے دوست کو پلٹنے دیتے۔ منشی مہراج بلی گول آدمی سہی لیکن محمد عسکری کو چکمہ دینا ان کی شان کے خلاف تھا۔ آغا محمد اطہر یار باش آدمی۔ ممن کی نسبت اگر ان کو معلوم ہو جاتا کہ نواب صاحب کے خلاف ہے تو کھڑے کھڑے نکلوا دیتے۔'' ۴۹؎

ناول میں نواب عسکری کے علاوہ آنے والی تمام شخصیات بھی نواب کے رنگ میں رنگی نظر آتی ہیں۔ یہ نوابین اودھ اور روٴسا ایک دوسرے کو ملامت کرتے نظر آتے ہیں لیکن خود انہیں گناہوں کو اپنا شیوہ بنائے ہوئے ہیں۔ اس وقت لکھنوٴ کے نوابوں کی جو خستہ حالت تھی اس کا اظہار نواب رونق جنگ کے اس جملے سے ہوتا ہے جب وہ نواب چھٹن کو شراب کے لیے سرزنش کرتے ہیں:

> ''رونق جنگ۔ بھئی رمضان شریف میں بھی تم نہیں چھوڑتے بڑے افسوس کی بات ہے۔
> چھٹّن۔ آپ بڑے ملا کی دم بن کے بیٹھے ہیں۔'' ۵۰؎

جہاں تک سیر کہسار کے کرداروں کی بات ہے تو سرشار کے دیگر ناولوں کی طرح اس ناول میں بھی کرداروں کی کثرت ہے۔ اس کثرت کے باوجود ان کا ہر کردار دوسرے کردار سے مختلف نظر آتا ہے۔ ماحول میں یکسانیت ہونے کے باوجود ان میں کچھ ایسی بنیادی انفرادیت ہوتی ہے کہ ہجوم میں بھی ان کرداروں کو ہم پہچان لیتے ہیں۔ پھر اس نظریے سے کردار نگاری سرشار کے فن کی خوبی ہے اور اس میں وہ حتی الامکان کامیاب رہے ہیں۔ بہ قول ڈاکٹر احراز نقوی:

> ''سیرِ کہسار واقعات سے زیادہ کرداروں کا ناول ہے............ کردار نگاری کے فن میں سرشار پوری طرح کامیاب ہوئے ہیں۔ ہر کردار اپنی الگ حیثیت رکھتا ہے۔ مزاج کے اعتبار سے طبع کے لحاظ سے سیرت اور صورت میں اپنی انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔'' ۵۱؎

سیرِ کہسار کا سب سے اہم کردار نواب محمد عسکری صاحب بہادر صولت جنگ کا ہے۔ ابتدا سے یہ نواب رنگین طبیعت اور رات دن مصاحبوں کے ساتھ وقت گزاری میں مصروف رہتے ہیں۔ کہانی میں آخر تک نواب کی آزادانہ طبیعت اور بے معنی مصروفیات رہتی ہیں لیکن اس کردار میں تبدیلی کی رمق نیتی تال

میں ہوتی ہے۔ جب سرسید تحریک اور کانگریس پارٹی کا خیرمقدم کرتے ہیں اور پراثر تقریر کرتے ہیں۔ ایسے نازک موقع پر ہندوستانی عوام کا تبدیل ہوتا اور ان تغیرات کو قبول کرتا ذہن صاف نظر آتا ہے۔ اگرچہ نواب اس وقت کے سیاسی ماحول میں دلچسپی لیتے ہیں لیکن یہ بھی ان کے نزدیک وقت گزاری کا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔

نواب کے علاوہ ایک اہم کردار چوڑی والی کا ہے۔ کس طرح یہ کردار نواب کے نگاہوں کا مرکز بن کر ان کی زندگی پر قابض ہوتی ہے۔ اس کے باوجود مطمئن نہیں ہوتی بلکہ اپنی جسمانی خواہش کے لیے فضلے برف والے کے پاس بھاگ جاتی ہے۔ اس کردار کی نفسیات کو سرشار نے بہت سادگی و آسانی سے بیان کر دیا ہے۔

ناول میں نواب کے رفقائے عزیز میں منشی مہراج بلی کا کردار بھی نظر آتا ہے۔ سرشار ناول میں مزاحیہ مواد پیدا کرنے کے لیے الگ سے مسخرہ کے طور پر ایک کردار کو لائے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ منشی مہراج بلی کا کردار ہر لمحہ اپنے عجیب وغریب حرکات و اعمال کے سبب قاری کو محظوظ کرتا ہے۔ اس کردار میں ایک اہم خصوصیت اس کا بخیل ہونا ہے۔ یہ بخیلی اس کی تضحیک کا سبب بنتی ہے۔ سرشار نے اس کردار کی مدد سے اس عہد کی تبدیلی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس وقت انگریز قوم اور ان کی زبان تمام تر توجہ اور اہمیت کا سبب رکھتی تھی۔ اکثر لوگ انگریزی زبان کے استعمال کو اپنی بڑائی اور عظمت خیال کرتے تھے۔ ٹھیک اسی طرح مہراج بلی کا کردار بھی انگریزیت سے حد درجہ متاثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر اس حد تک تھا کہ درست لفظ کی ادائیگی جانے بغیر گفتگو کرنا اپنی شان سمجھتے تھے۔ یہ وہی قوم ہے جو تبدیل شدہ سیاسی ماحول سے پہلے فارسی اور عربیت کو اپنا شعار بنائے ہوئے تھی۔ اس طرح تہذیبی بدلاؤ صاف نظر آتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''دیکھو یہ مہتر لوگ۔ فول۔ ڈیم۔ تم لوگ نے اگر آج صفائی نہ کیا تو ہم تم کو پھانسی دے دیگا اور یوسور کالا بھجنے کا تجھ پر چار آنہ جرمانہ۔ یوسور سست آدمی۔ کام چور نوالہ حاضر اچھا کچھ ہمارے بیٹھنے کے لیے لاؤ۔'' ۵۲؎

زبان کی سطح پر سرشار کو سیر کہسار میں کامیابی ملی ہے۔ سرشار نے ناول کی ضخامت کے باوجود اسے حتی الامکان منضبط کرنے کی کوشش کی ہے اور ان کے ذہنی ارتقا نے اس میں مدد بھی کی۔ اس کے باوجود ناول میں کچھ نقائص صاف نظر آتے ہیں۔ مثلاً عنوان کے حساب سے مختلف باب میں تقسیم ہوا پلاٹ ناول

کا نقص بن کر ظاہر ہوتا ہے۔عنوانات کی اس قدر کثرت سے ایسا لگتا ہے کہ سرشار نے بعض دفعہ اپنی ضد سے بے موقع اور غیر مناسب عنوان چسپاں کر دیا ہے۔اس کے علاوہ سرشار کہیں کہیں ناول میں موجودہ حالات سے اعتراض کے طور پر طویل و عریض مقالے بیان کرنے لگتے ہیں۔ایسے مقام پر قاری کو اکتاہٹ اور بیزاری ہونے لگتی ہے۔اس طرح راوی کی موجودگی ان کے دیگر ناولوں کی طرح اس میں بھی ملتی ہے اور قاری کو کھٹکتی ہے۔

''کُڑُم دُھم''

سرشار کے فسانۂ آزاد، جامِ سرشار اور سیرِ کہسار کی تخلیقات کا زمانہ ان کی فنی اور تخلیقی عروج کا زمانہ قرار پاتا ہے۔سرشار نے یہ تینوں ناول اودھ اخبار سے منسلک ہونے کے بعد خصوصی طور پر اخبار کی مقبولیت کو دو چند کرنے کے پیش نظر سے تخلیق کیے تھے۔اس لیے یہ قسطوں میں شائع ہوکر بعد میں کتابی شکل میں ظاہر ہوئے لیکن سرشار کی زندگی میں ایک وقت ایسا آیا جب انھوں نے اودھ اخبار سے کنارہ کشی کر لی۔اب دھیرے دھیرے طرح بہ طرح مالی و معاشی پریشانیاں دستِ سوال ہو جاتی ہیں۔سرشار ان الجھنوں سے نجات حاصل کرنے کے لیے پبلشنگ ادارہ سی سی گھوش سے جڑ جاتے ہیں۔اسی ادارے کی ماتحتی اور فنی نقطۂ نظر سے ایک تجدیدیت کے ساتھ انھوں نے پہلی دفعہ مکمل ناول تخلیق کیا۔جس کا نام ''کامنی'' رکھا۔کامنی کی اشاعت کے بعد انھوں نے اس ادارے سے ایک قرار کیا۔اس عہد نامے کا نام خم کدۂ سرشار رکھا گیا۔جس کے تحت پندرہ دنوں کے وقفے کے بعد یکے بعد دیگرے پانچ ناول لکھے۔ان پانچوں کی ترتیب اس طرح سے ہے: کُڑُم دُھم، بچھڑی ہوئی دلہن، پی کہاں، ہُشُو،طوفان بے تمیزی۔

''خم کدۂ سرشار'' کے تحت سب سے پہلا نذرانہ ''کُڑُم دُھم'' منظرِ عام پر آیا۔کامنی سے قبل سرشار کے طویل، مسلسل،قسط وار ناولوں کے برعکس چھوٹے سے پلاٹ پر منحصر ''کُڑُم دُھم'' کا قصہ ہے۔ناول کو پڑھ کر ہم بہ آسانی یہ اندازہ لگا لیتے ہیں کہ اس کا قصہ حقیقی نہیں بلکہ تخیل کی جولانیوں کا کرشمہ ہے۔عنوان ''کُڑُم دُھم'' دراصل ایک صوتی نام ہے۔ڈھنڈھورے دینے والی آواز سے شروع ہوئی کہانی کا خاتمہ بھی اسی آواز کی بازگشت کے ساتھ اختتام پذیر ہوتا ہے۔

''کڑم دھم'' کی کہانی اس طرح ہے کہ شہر لکھنؤ سے ذرا ہٹ کے واقع شدہ محل میں بڑے نواب نامی ذی رعب شخص رہتے ہیں۔ بڑے نواب کی نورِ نظر ''نوشابہ'' ناول کی ہیروئن ہے۔اس کے علاوہ محل میں نوشابہ کی پھوپھی اوران کا لڑکا چھوٹے مرزا بھی ساتھ رہتے ہیں۔نوشابہ محل سے بہ مشکل ایک میل دور جدید طرز کی بنی کوٹھی میں متمکن نواب بہادر کو پسند کرتی ہے۔نواب بہادر بھی اس پر جان و دل سے فدا ہیں۔دونوں ایک دوسرے کے ساتھ تمام زندگی وفا کرنے کی قسم کھا چکے ہیں۔ایک اعلان کے ذریعہ ان کے پھانسی کی خبر سن کر وہ شدید صدمے کے تحت بیہوش ہوجاتی ہے جب کہ ایسا کچھ نہیں ہوتا۔ یہ تمام کارستانی چھوٹے مرزا اوراس کے دوست آغا دولہا کی ہوتی ہے۔ بڑی مشکلوں سے نوشابہ صحت یاب ہوتی ہے اور دونوں میں خط و کتابت کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ بات چھوٹے مرزا کو معلوم ہوجاتی ہے۔ بڑے مرزا اور پھوپھی کی اچانک علالت سے وہ فائدہ اٹھاتا ہے اور نوشابہ پر پہرہ لگا دیتا ہے لیکن نوشابہ کی بہن اور بہنوئی کی وجہ سے وہ ناکامیاب ہوجاتا ہے اور بڑے مرزا کے صحت یاب ہونے پر ان سے نوشابہ کے سلسلے میں غلط بیانی سے کام لیتا ہے۔جس کے نتیجے میں نوشابہ کے والد بڑے نواب اس سے بدظن ہوکر اس کا عقد چھوٹے مرزا سے کرنے کو کہتے ہیں۔ان کی مرضی جان کر نوشابہ کے بہن بہنوئی ایک رات اپنے منصوبے کے تحت نواب بہادر کے ساتھ اس کا عقد کرا دیتے ہیں۔عقد سے ذرا دیر قبل نوشابہ اپنے والد کو خط لکھ کر تمام اصل حالات سے آگاہ کرتی ہے اور اپنے نکاح کے متعلق خبر دیتی ہے۔حقیقت سے آگاہ ہونے کے بعد نواب مرزا سچے دل سے نواب بہادر اور اپنی بیٹی کو دعا دیتے ہیں۔اس طرح نوشابہ کی رخصتی اور ایک بار پھر ''کڑم دھم'' کی زوردار آواز کے ساتھ کہانی کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔

طویل ناول کے برعکس سرشار نے اس میں مختصر پلاٹ کا التزام کیا ہے اور اس پر خصوصی توجہ دی ہے۔اس کے باوجود بعض مقام پر ان سے چوک ہوگئی ہے جس کا اندازہ ناول کا مطالعہ کرنے پر ہوتا ہے۔ ناول کے پلاٹ کو انھوں نے مختلف تیرہ مرحلوں میں تقسیم کیا ہے۔ان میں سے بعض مرحلے تو ایسے ہیں جن کی کوئی اہمیت نہیں۔مثلاً ''ہنسانے لٹانے والی دل لگی'' اور ''رتجگا'' کے نام سے موجود یہ مرحلے ناول میں غیر ضروری اضافے کی صورت لائے گئے معلوم ہوتے ہیں۔ناول میں لطف کے مقصد سے شامل یہ مرحلے پلاٹ کو متاثر کرتے ہیں۔ان کے سبب پلاٹ واضح نہیں ہوتا بلکہ ایک طرح کی تشنگی ان میں نظر آتی ہے۔ اس نقص کو دور کرنے اور پلاٹ کو منظّم کرنے کے لیے خط اور مکالموں کا سہارا لیا ہے۔مثال کے طور پر ہمیں

ہیرو ہیروئن کے عشق کا حال اور ہیرو کی شخصیت کے بارے میں تمام معلومات ناول کے مکالموں اور خطوں کے ذریعہ ہی ہوتے ہیں۔ مثلاً حورلقا اور نوشابہ کے درمیان کی گفتگو ناول کے پلاٹ میں بہت اہمیت رکھتی ہے۔ اسی طرح تماشہ دکھانے والی کے ذریعہ نوشابہ کو ملنے والا نواب بہادر کا خط قاری کے تجسس کو دور کر کے تمام حالات سے آگاہ کرتا ہے اور آخری خط جو نوشابہ اپنے والد کو لکھ کر تمام سچائی انہیں بتاتی ہے اور ان کے غلط فیصلے کے بارے میں بتا کر آزادانہ طور پر اپنی مرضی ظاہر کرتی ہے۔

اس خط سے پہلے ہمیں یہی لگتا ہے کہ ناول کی ہیروئن نوشابہ ڈاکو گینڈا سنگھ سے محبت کرتی ہے۔ اس لیے اعلان سن کر اس کی حالت ایسی ہوگئی لیکن ناول کے بیچ میں ہیرو کی جانب سے ہیروئن کو ملنے والا یہ خط اصل حقیقت تک قاری کی رسائی کراتا ہے۔ خط پڑھ کر ہمیں تعجب ہوتا ہے کہ ہیرو نواب بہادر جواب تک ناول میں کہیں نظر نہیں آیا، اچانک اس کے ذریعے بھیجے گئے رقعے سے تمام باتوں کی حقیقت دریافت ہو جاتی ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ سرشار نے ہیرو کے کردار کو ظاہر نہیں کیا ہے۔ وہ اسے اس طرح خفیہ طور پر پیش کرتے ہیں کہ قاری کو اس کے متعلق کسی بات کا علم نہیں ہو پاتا۔ اس کی زبان اس کے بھیجے خط ہیں۔ انہی اسباب کی وجہ سے باوجود کوشش ناول کا پلاٹ کامیاب نہ ہو سکا ہے۔

''کڑم دُھم'' میں سرشار صحیح کردار نگاری بھی نہیں کر سکے ہیں۔ ناول میں ہیرو اور ہیروئن کی کردار نگاری واضح طور پر نہیں ہوئی ہے۔ سرشار نے اگر چہ ہیروئن کے احساسات واعمال سے تھوڑی واقفیت دی ہے لیکن ہیرو نواب بہادر شروع سے ناول کے صفحے پر ایک معمہ بن کر ابھرتا ہے۔ پورا ناول ہیرو کی اسراریت پر ختم ہونے کے بعد آخر میں نکاح کے موقع پر اس کی شخصیت نظر آتی ہے۔ اس سے پہلے ہیرو کا کردار ایک خیال معلوم ہوتا ہے۔ اس موقع پر بھی سرشار کی بے جان منظر نگاری کے سبب ہیرو کی ذات تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ نکاح کے بعد جب ممتاز بیگم نواب بہادر کو چھیڑنے لگیں تو اس پورے سین میں صرف ایک جملہ اس کے منہ سے ادا ہوتا ہے:

''دولہا۔ ہمارا دل تو اس وقت آپ کی شوخی کے مزے لے رہا ہے۔'' [۵۳]

ہیرو سے زیادہ جاندار کردار حورلقا کے شوہر اور نوشابہ کے بہنوئی 'منجھلے نواب' کا ہے۔ نئی سوچ اور جدید معاشرے سے متاثر یہ کردار علم وفن میں طاق ہے۔ گو کہ اس میں وہ دم خم نہیں، جو ان کے زندہ رہنے والے کرداروں میں ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اپنے مکمل اعمال وافکار کے ساتھ یہ کردار ظاہر نہیں ہو پاتا۔

یہ سرشار کی کمزوری ہے۔ اس کے باوجود دیگر کرداروں کی بہ نسبت وہ قاری کو آنے والے جدید معاشرے کی جھلک دکھا جاتا ہے کہ اب ہندوستان اور اس کے باشندے کس نہج پر اپنی سوچ تبدیل کر رہے ہیں۔
ناول میں نوشابہ کی بڑی بہن حورلقا کی کردار نگاری سرشار نے اس طرح کی ہے کہ اس میں توازن نہ رکھ سکے ہیں۔ بڑے نواب کی بیٹی اور منجھلے نواب کی بیوی ہونے کے باوجود اپنی شوخی سے وہ جس طرح دیگر خواتین جلسہ سے مذاق کرتی ہے، ایک ناگواریت کا احساس ہوتا ہے۔ سرشار کا یہ کردار اس وقت کے معاشرے کی آئینہ داری نہیں کرتا۔ اس لیے ہمارا ذہن اسے قبول نہیں کر پاتا۔

تہذیبی رنگ جوان کے ناولوں کی خصوصیت ہے۔ اس میں مفقود ہے اور پلاٹ میں تھوڑی کامیابی کے ساتھ وہ کردار نگاری میں ناکامیاب رہتے ہیں۔

منجملہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کہانی میں جس طرح تخیل کی آمیزش ہے اسی طرح پلاٹ اور کردار کی تشنگی سے ''کڑُم دُھم'' ان کی عام تخلیقات میں شمار کیا جائے گا۔

''پی کہاں''

''خم کدہ سرشار'' کے تحت لکھے گئے ناولوں میں ''پی کہاں'' تیسرے نمبر پر ہے۔ سرشار نے اس ناول میں انسان کی خصوصی کیفیت اور ایک خاص جذبے کی شدت کا بیان کیا ہے۔ یہ وہ کیفیت ہے جس سے تمام مشرقی کہانیاں سجائی جاتی ہیں۔ وہ خصوصی جذبہ ''عشق'' کا ہے۔ جنوں پرور عشق میں ہجر کی دردناک حالت کو اپنی خصوصی انداز سے دوآتشیں بنا کر سرشار نے پیش کیا ہے۔ اس طرح ناول کا موضوع شدتِ ہجر ہے۔

ناول کی کہانی ناول کے ہیرو راجہ راحت حسین اور ہیروئن نور جہاں بیگم کے ارد گرد گھومتی ہے۔ راجہ راحت حسین ایک بڑے تعلقہ دار کے بیٹے رہتے ہیں۔ بچپن میں ان کے والد کا انتقال ہو جاتا ہے۔ دولت کے حرص سے بڑے تعلقہ دار کا چھوٹا بھائی اپنی بھابھی سے شادی کر لیتا ہے اور راجہ کی تعلیم کا بہانہ کر کے اسے محل سے نکال دیتا ہے۔ یہ لالچی انسان اب تمام سیاہ وسفید کا مالک بن بیٹھتا ہے۔ راجہ کی ماں رانی صاحبہ بالکل بے بس ہو جاتی ہیں لیکن یہ ظلم زیادہ دن نہیں چل پاتا۔ بہت جلد چھوٹے تعلقہ دار کا بھی انتقال

ہوجاتا ہے۔تمام حادثات گزرنے کے بعد بڑی مشکلوں سے راجہ راحت حسین دوبارہ ملتے ہیں۔اب محل میں چاروں طرف خوشیاں منائی جاتی ہیں لیکن اس خوشی کا تعلق جس سے ہوتا ہے، وہ ہمیشہ افسردہ وملول رہنے لگتے ہیں۔اس کی اصل وجہ یہ ہوتی ہے کہ جس نواب کے گھر داروغہ انہیں فرزند بنا کر لے جاتا ہے، وہاں نواب کی ایک لڑکی ہوتی ہے۔بچپن سے راجہ اوراس لڑکی میں ایک خاص انسیت پیدا ہوجاتی ہے۔یہ وابستگی اتنی شدید ہوتی ہے کہ اس کے آگے محل کا سارا عیش وآرام پھیکا ہوجاتا ہے۔جدائی کے غم میں دونوں کی حالت ابتر ہوجاتی ہے لیکن وہ اپنے دل کا حال کسی سے نہیں کہتے۔بس تلاشِ محبوب میں دونوں کے منہ سے ہر وقت لفظ''پی کہاں'' ادا ہوتا رہتا ہے۔اس لفظ کی تکرار اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب پپیہے کی آواز ان کے کانوں میں پڑتی ہے۔انہیں اس پرندے کی آواز میں اپنی آواز ملانے سے اس تڑپ میں سکون کا احساس ہوتا ہے اوراس لیے ایک رات راجہ پپیہوں کے جوڑے کو الگ کرانہیں اپنے پاس قید کر لیتا ہے۔جس سے ان کے جنون میں مزید اضافہ ہوتا ہے۔اس طرح عاشق معشوق دن ورات ایک دوسرے سے ملنے کے لیے تڑپتے رہتے ہیں۔آخر کار دونوں کے اہل خانہ کو ان کے درد کی اصلیت معلوم ہوجاتی ہے۔اب ان کے ملنے کی تدبیر ہونے لگتی ہے۔جدائی میں یہ محبت کے پیکر ہوش سے بیگانہ ہوکر زندگی گزارنے لگتے ہیں لیکن دیدارِ محبوب ہوتے ہی اور ایک دوسرے پر نظر پڑتے ہی اپنی جان وار دیتے ہیں۔ مختصر یہ کہہ سکتے ہیں کہ شدت ہجر میں تڑپتے ہوئے دو معصوم دلوں کے غم کی کہانی اس میں بیان ہوئی ہے۔

سرشار نے ناول کے پلاٹ کو کلاسیکی محبت کی داستانوں پر رکھنے کی کوشش کی ہے۔لیلیٰ مجنوں اور شیری فرہاد کی روایتی کہانیوں کی طرح یہ دونوں کردار ایک دوسرے کی فراق میں روتے ہوئے جان دے دیتے ہیں۔سرشار نے ناول میں غم زدہ ماحول بنا کر تاثیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود وہ پلاٹ میں ناکامیاب ہوئے ہیں کیونکہ پورے ناول میں شروع سے آخر تک ایک طرح کا حبس زدہ ماحول ہوتا ہے اور کرداروں کی ایک سی حالت کے سبب ناول کا پلاٹ سست اور ایک ہی جگہ پر ٹھہرا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ساتھ ہی سرشار نے پلاٹ کے تدریجی ارتقاء کے لیے واقعات کو یکے بعد دیگرے نہ دکھا کر مکالمے کے ذریعہ زیادہ تر کہانی بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔پورے ناول میں دیوان جی کے ذریعہ ادا کیے گئے اس جملے پر ناول کی کہانی منحصر معلوم ہوتی ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''بات دراصل یہ ہے اصل تعلقہ دار صاحب اس علاقہ نے جب قضائے الٰہی سے آنکھ

موند لی تو اُنکے بھائی ان صاحبزادے صاحب کو پڑھانے لکھانے اور کورٹ وارڈ میں
بھرتی کرانے کے بہانے سے جلاء وطن کر دیا۔ اس کو جلاء وطن ہی کہنا چاہیئے اور بعد
ازان اس کے بیگم صاحب کے ساتھ عقد کر لیا۔ اور اپنے آپکو ملازمینون سے راجہ
صاحب اور بیگم صاحبہ کو رانی صاحبہ کہلوایا۔'' ۵۴

اس اقتباس سے پوری کہانی سالوں کا سفر لمحوں میں طے کرتی ہے اور نواب کے موجودہ حالات کی اصل وجہ بھی داروغہ سے ہی دریافت ہوتی ہے۔ اس طرح ناول کی ابتدا، وسط اور خصوصی طور پر ناول کے المیہ انجام سے ناول غیر یقینی معلوم ہوتا ہے۔ ناول کا انجام غور کرنے کے لائق ہے۔ جب ہیرو ہیروئن کا خاتمہ ہوتا ہے:

''وہ چادر لیجانے ہی کو تھے کہ دفعتاً مریض کا منکا ڈھلکا۔ عورتیں اور ڈاکٹر آڑ سے
مریض کو بغور دیکھ رہے تھے۔ عورتیں دوڑ پڑیں۔
ڈاکٹر دور سے دیکھ کر باہر چل دیے اور وہان حکیم صاحب سے کہا (راجہ صاحب گزر
گیا)............ اتنا سننا تھا کہ نور جہان نے آنکھ کھول کے دیکھا اور لاش کی گردن کو
اپنے حنا آلودہ ہاتھوں سے ذرا اٹھا کر باہیں ڈال دیں اور باولی سڑن تو ہوگئی تھی دوبار
گالون کو چوما اور اُسی دم ایک پلنگ پر دو لاشیں نظر آئیں۔'' ۵۵

یہ کہانی کلی طور پر سرشار کے ذہنی تخیل کا کارنامہ محسوس ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اپنے آس پاس کے جنسی ماحول سے گھبرا کر ایک خیالی دنیا میں پناہ لینی چاہی ہے۔ جہاں صرف محبت اور روح کی پاکیزگی ہو اور خواہشات اور جسم کی غلاظت جسے چھو نہ سکے۔

سرشار کے تمام ناولوں میں ''پی کہاں'' ہر زاویہ نگاہ سے منفرد نظر آتی ہے۔ سرشار اپنے ناولوں میں معاشرت کی منظر کشی اور تہذیب کی مصوری کے سبب جانے جاتے ہیں۔ وہ جس تہذیب کی منظر کشی اپنے ناولوں میں کرتے ہیں۔ وہاں محبت کے داخلی احساسات کے برعکس جسمانی جمال کو اہمیت دی جاتی تھی۔ جہاں ہر مقام پر جنسی ہوس مہریوں، ماماؤں اور بازاری عورتوں کی صورت نظر آتا ہے۔ ایسے معاشرے کی تصویر کشی کرتے ہوئے وہ اچانک ''پی کہاں'' میں تخیل کا سہارا لے کر ایک نئی کہانی بیان کرتے ہیں لیکن ان کا ناول بہ لحاظ منظر نگاری کے ناکامیاب ہو جاتا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ ابتدا سے ایک خاص طرح کے ماحول میں ڈوبے ہوئے ناول کے مناظر واضح طور پر ہمارے نگاہوں کے سامنے نہیں آتے

ہیں کیونکہ اس طرح کی کہانی کے سلسلے میں سرشار نے پہلی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں انھوں نے اپنا خاص رنگ ترک کر دیا ہے۔ اس لیے ناول کے تمام مناظر میں ایک دھندلا پن پایا جاتا ہے اور ایک طرح کا پردہ ہمیشہ پڑا رہتا ہے۔

ناول میں دو محبت کرنے والوں کو ایک دوسرے کے لیے جس طرح کی تڑپ دکھائی گئی ہے، ایک دوسرے کے لیے یہ دونوں کردار مخلص ہیں۔ اس سے ایسا لگتا ہے کہ اردو ادب کو بھی لیلیٰ مجنوں اور ہیر رانجھا کے مثل کردار دینا چاہتے تھے لیکن وہ کردار کشی میں ناکامیاب ہو گئے ہیں۔ ناول میں شروع سے آخر تک انھوں نے کرداروں کی ہلکی سی شبیہ بھی نہیں دی ہے۔ انہیں صرف غمِ ہجر میں تڑپتا دکھایا ہے۔ ناول ان کے احساسات کے بیان سے وقوع پذیر معلوم ہوتی ہے۔

اس میں شروع سے آخر تک ایک رومانی احساس برقرار رہتا ہے۔ یہ رومانی فضا سرشار کے ذہنی اختراع کے ساتھ داستانوں سے بھی متاثر معلوم ہوتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ حقیقت میں جینے والا یہ فنکار اس کہانی کے ذریعہ داستانوں کی خوابوں بھری دنیا میں جانے کو بے قرار ہو۔

رومانی فضا کے سبب ''پی کہاں'' ایک کامیاب اور مکمل ناول کی شرط پر پوری اترنے سے قاصر رہتا ہے۔

''ہُشُو''

پنڈت رتن ناتھ سرشار کا ناول ''ہُشُو'' اس سلسلے کی چوتھی تخلیق ہے۔ یہ ناول سرشار کے مختصر ترین ناولوں میں سے ایک ہے۔ سرشار اپنے ناولوں کے موضوع بعض اوقات ایسے ناموں سے بھی رکھتے ہیں جن کا استعمال عوام کی زبان اور ناولوں کی زبان میں ہوتا ہے۔ اسی طرح عام مستعمل الفاظ سے انھوں نے اس ناول کا موضوع منتخب کیا ہے۔ ''ہُشُو'' جس کے معنی ہانکنے کے ہوتے ہیں۔ انھوں نے ناول کی شروعات بھی اسی لفظی مناسبت سے کی ہے۔ ناول کی ابتدا ملاحظہ فرمائیں:

''مہوے سے کچھ غرض ہے نہ حاجت ہے تاڑ کی
ساقی کو جھونک دونگا میں بھٹی میں بھاڑ کی

ہات تیرے پینے والے کی دُم میں پرانی بھٹی کا زنگ لگا ہوا بھبکا۔ اوگیدی ہات تیرے

شرابخور کی دم میں میاں آلو بخارا عطا کی قرنبیق۔اوگیدی ہات تیرے متوالے کی پگڑی
کے دونوں سرون میں کٹھپتلی کا ناچ............تاک دھنا دھن تاک دھنا دھن۔''

ناول کے موضوع اور شروعاتی جملوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی شخص کسی کو دھتکار رہا ہو۔ناول کے اول پانچ شروعاتی صفحات میں صرف ایسے ہی جملے نظر آتے ہیں اور اسی طرح آوازیں کسی جاتی ہیں۔بعد میں ان حضرت کا چہرہ نظر آتا ہے۔یہ شخص جو سب کو ہانک رہا ہے، ناول کا اہم کردار لالہ جوتی پرشاد ہیں۔

''ہُشُو'' میں شروع سے آخر تک اسی اہم کردار کی کارستانیوں کا ذکر ہے۔لالہ جوتی پرشاد جو امیر کبیر شخص کے بھتیجے ہیں شراب کے اس قدر رسیا ہوتے ہیں کہ مئے نوشی کی عادت کو اپنا شیوہ بنا لیتے ہیں۔عزیز و اقارب کے منع کرنے کے باوجود ان کی شراب نوشی کی عادت نہیں چھوٹتی۔اتفاقاً ایک دن امیریکن لیڈی سے شراب کی برائیاں سن کر اس حد تک متنفر ہوتے ہیں کہ شراب اور شراب کی تجارت کرنے والوں کو ہر طرح زک کرنے لگتے ہیں۔ناول کا یہ اقتباس دیکھئے:

''جھانسہ دیا تم نے خوب
بوتل والے کی ایسی کی تیسی
چلا ہے وہاں سے بڑا مخادین بن کے۔بوتل لینے چلے ہین۔دوسو بوتلوں کی چاٹ پر
جھانسے مین آ گیا۔خوش تو بہت ہوگے بچہ جی بوتل مول لین گے۔پانچ جوتے اور حقے
کا پانی، ہات تیرے کی
سنبھلے رہنا بچہ جی
بوتل کے عوض ملے گی پیزار'' ۵۷؎

مندرجہ بالا اقتباس سے صاف ظاہر ہوجاتا ہے کہ اس کردار کی شراب کے متعلق کیا رائے ہے۔ انہیں شراب کے ساتھ اس کے بنانے والوں سے اس قدر عداوت ہوجاتی ہے کہ انہیں نقصان پہنچانے کا کوئی حربہ خالی نہ جانے دیتے۔مثال کے طور پر ایک کلوار کی نئی خوبصورت حویلی کو کھنڈر میں تبدیل کر دیتے ہیں اور بطور کارکردگی دروازے پر شاعری لکھ چھوڑی۔اس کا ایک ٹکڑا ملاحظہ فرمائیں:

''ہین زمانے میں جسقدر کلوار
ہو نمین ان سب کے نام سے بیزار

انکا سب مال مین لُٹا دونگا
مفلسا بیگ اونھین بنا دونگا
کہ یہ گیدی پلا کے اک چلّو
آدمی کو بناتے ہیں الوٗ'' ۵۸؎

شراب اور شراب کو عزیز رکھنے والوں سے ان کے نفرت کا اظہار ہر جگہ عام ہو چکا تھا۔ ان کے حیرت انگیز اعمال سے ایک عالم ان کی حرکتوں سے باخبر ہو چکی تھی۔ ہر جگہ ان کے چرچے ان کی مثالیں عام تھیں۔ ناول کی کہانی یہاں تک پڑھ کے ایسا لگتا ہے کہ یہ کردار اپنی زندگی میں اب کبھی دوبارہ شراب کو ہاتھ نہیں لگائے گا لیکن اگلے منظر کو دیکھ کر قاری کو بہت تعجب ہوتا ہے کہ یہ وہی لالہ صاحب ہیں جو اس کی طرف نظر کرنا بھی گناہ سمجھتے تھے۔ اب اس انداز سے زندگی کے مزے کشید کر رہے ہیں:

''ایک باغچہ فرح بخش میں ٹھیک دو پہر کے وقت ایک رئیس بیٹھے ہوئے بڑے شوق اور کمال ذوق کے ساتھ شغل مینوشی میں مصروف تھے۔ شیشی کے کئی گلاس قرینے سے چنے ہوئے تھے اور بوتلین تالاب مین پیر رہی تھیں اور تھوڑی دور پر کئی باورچی اہتمام بلیغ سے ہر طرحکے کباب پکار ہے تھے اور حضور رئیس گر دونمدار مزے مزے سے کھار ہے تھے۔'' ۵۹؎

یہ رئیس دراصل جوتی پرشاد ہیں جنہیں شراب کی ''ش'' سے بھی کلی نفرت ہے۔ اب تمام احباب کو خصوصی دعوتِ شراب دی گئی ہے۔ ان کے دوستوں کو یہ موجودہ صورت حال دیکھ کر تعجب ہوتا ہے۔ یہ شراب کا دور گھنٹوں کے بجائے دنوں میں تبدیل ہو گیا۔ اب گاؤں جا کر لالہ نے شراب و کباب کے علاوہ کسی سے یارانہ نہ رکھا۔ نتیجتاً ان کی طبیعت بہت بگڑ گئی۔ ڈاکٹر کے مسلسل علاج سے ذرا افاقہ ہوا تو ان کی بے جا حرکت کے سبب جج نے انہیں زنجیروں میں قید کرنے کا فیصلہ صادر کر دیا لیکن چچا نے محبت میں یہ حکم نہیں مانا۔ اب لالہ نے معاشرے میں لوگوں کو تنگ کرنے اور بدنام ہونے کا دوسرا طریقہ چوری کا اختیار کیا۔ آخر ان غلط اعمال کے سبب چچا نے انہیں پاگل خانے بھیج دیا۔ یہاں بھی لالہ نے اپنی چالاکی سے ساتھ گئے مولوی صاحب کو حوالات میں بند کرا دیا۔ آخر کار ایک دن لوگوں نے انھیں گھیر لیا اور برا بھلا کہنے لگے۔ دوستوں کی مدد سے وہ صحیح سلامت گھر آئے۔ آخر میں تنہائی میں اپنے تمام حرکت و عمل پر انہیں افسوس ہوتا ہے۔ اس سبب اپنے دوستوں کو ایک نصیحت کرتے ہیں۔ وہ نصیحت شراب کی زیادتی کی ہوتی ہے اور اپنی

مثال دیتے ہیں کہ اس کے کثرتِ استعمال سے مجھ سے کیا کیا بے ضابطگیاں ہوئیں۔ بالآخر اس شعر کے ساتھ ناول کا اختتام ہوتا ہے:

مے کہ بدنام کند اہل خرد را غلط است

بلکہ مے میشود از صحبت نادان بدنام ٦٠ـ

سرشار نے ناول ''ہُشُو'' میں اپنی فکر سے ایک بہت معقول موضوع تلاش کیا تھا ''شراب اور اس کے مضر اثرات'' لیکن کہانی میں وہ اسے نبھا نہ سکے۔ ناول کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ انھوں نے موضوع اور منظر نگاری کے علاوہ دوسرے اہم لوازمات کی طرف توجہ نہیں کی ہے۔ ناول نگار نے شراب کے غلط اثر کو واضح کرنے کے لیے ایک کے بعد ایک مختلف واقعات کا بیان کیا ہے۔ غرض یہ کہ ان واقعات کو پڑھتے ہوئے اور کردار ہُشُو کے اعمال کو جان کر قاری ہر موقع پر محظوظ ہوتا ہے۔ اس نظریے کو ظاہر کرنے میں سرشار کامیاب رہے ہیں لیکن اس کے علاوہ یہ مختصر ناول بہ طور کردار نگاری ناکامیاب ہے۔

پورے ناول میں کردار کے نام اور اعمال کے علاوہ ہم اس کی شخصیت سے انجان رہتے ہیں۔ ناول میں ان کے خط وخال کہیں بھی ظاہر نہیں ہوتے۔ اس طرح قاری اسے جاننے کے باوجود ناآشنا رہتا ہے۔ اگر سرشار چاہتے تو تھوڑی سی کوشش سے اس کردار کو جاوید کر سکتے تھے لیکن ایسا نہیں ہوسکا ہے کیونکہ وہ اس کردار کو ایک مجرد انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ اسے تجسیم نہیں عطا کر سکے ہیں۔ اس لیے جب قاری اس کردار کا ہیولہ اپنے ذہن میں بنانا چاہتا ہے تو وہ ناکامیاب ہوتا ہے۔ یہ احساس ان کے دوسرے مختصر ناولوں کو پڑھتے ہوئے بھی ہوتا ہے۔

کسی حد تک سرشار کی منظر نگاری ناول میں جاندار معلوم ہوتی ہے۔ قاری ناول میں بیان کیے گئے مختلف واقعات کو پڑھتے ہوئے لطف اندوز ضرور ہوتا ہے اور کہیں نہ کہیں یہ سرشار کی منظر نگاری کے سبب ہوسکا ہے۔ مثلاً اس طرح کی ایک مزاحیہ منظر نگاری سرشار نے ناول میں پاگل خانے میں دھوکے سے مولوی کے بند کیے جانے کی کی ہے۔

ناول میں اس کے موضوع کے علاوہ دیگر کسی چیز پر سرشار نے توجہ نہیں کی ہے۔ پلاٹ سازی بھی اتنی بہتر نہیں ہوئی۔ مختلف واقعات جو ناول میں لائے گئے ہیں، محض اسی ایک موضوع کو طول دینے اور کردار لالہ جوتی پرشاد متخلص ''ہُشُو'' کے پاگل پن کے کارناموں کو بیان کرنے کے لیے لائے ہیں۔

عبدالحلیم شرر

نذیر احمد اور سرشار کے بعد اردو ناول کو اس کے ابتدائی سفر میں عبدالحلیم شرر جیسا ناول نگار ملا۔ شرر نے اپنے ماقبل ناول نگاروں سے بالکل مختلف انداز میں ناول کے فن پر طبع آزمائی کی اور اس کو منفرد طرز کلام اور پلاٹ کا سلیقہ عطا کیا۔

سب سے پہلے شرر نے بنکم چند چٹرجی کے ''درگیش نندنی'' کا ترجمہ ''بدرالنساء کی مصیبت'' کے عنوان سے ۱۸۸۶ء میں کیا تھا۔ شرر نے تاریخی ناولوں کے علاوہ معاشرتی ناول بھی لکھے ہیں لیکن ان کی شناخت اور شہرت و مقبولیت تاریخی ناول نگار کی حیثیت سے ہے۔ ''ملک العزیز ورجنا'' اردو ادب کا پہلا تاریخی ناول ہے۔ یہ ناول ۱۸۸۸ء میں طبع ہوا لیکن اس سے قبل رسالہ دلگداز میں سلسلے وار شائع ہوتا رہا تھا۔

ملک العزیز ورجنا:

''ملک العزیز ورجنا'' میں شرر نے کروسیڈ وار کی تیسری معرکہ آرائی کو پیش کیا ہے۔ دنیاوی تاریخ میں بیت المقدس کو لے کر مسلمان اور عیسائی کے مابین طویل جنگی عرصے کو کروسیڈ وار کہتے ہیں۔ اس کا موضوع جنگ و عشق کے میدان میں مسلمانوں کی فتح یابی و کامرانی کا بیان ہے۔

دنیاوی تاریخ کا جائزہ لیا جاتا ہے تو چند اشخاص اپنی پوری شان و شوکت اور شخصی کمالات کے ساتھ ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انہیں جری، اعلیٰ اور قابلِ ستائش شخصیات میں سلطان صلاح الدین ایوبی کا نام آتا ہے۔ اسلام کو پوری دنیا میں پھیلانے کا مصمم جذبہ لے کر آگے بڑھنے والوں میں صلاح الدین ایوبی کثرتِ فتوحات کے سبب اسلام کی شاندار تاریخ کے ساتھ دنیاوی تاریخ میں اہم حیثیت رکھتے ہیں۔

شرر نے اپنے عہد کے موجودہ حالات میں مسلمانوں کو عزم و حوصلہ دلانے کے لیے اسلامی تاریخ سے مدد لینی چاہی۔ اس کے لیے انھوں نے سب سے پہلے تاریخ کے اس اہم صفحے کو اپنی نگاہوں کا مرکز بنایا۔ اس طرح وہ اردو میں تاریخی ناول نگاری کی ابتدا کرتے ہیں۔ انھوں نے کامیابی کے ساتھ اس کردار کو اس کے تمام جلال و جمال کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔

ناول میں اگرچہ کروسیڈ وار کا بیان ہوا ہے اور روئے زمین کے دو اہم ترین شخصیات سلطان صلاح

الدین ایوبی اور شاہ رچرڈ کے کردار کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن شرر نے ناول میں سب سے اہم کردار کے طور پر صلاح الدین ایوبی کے بیٹے ''ملک العزیز'' اور شاہ رچرڈ کی بھانجی ''ورجنا'' کو پیش کیا ہے۔ ''ملک العزیز ورجنا'' میں اس تاریخی جنگ کے علاوہ دونوں کے عشق کا قصہ بھی بیان ہوا ہے۔

ناول میں شام کی سرزمین کو کہانی کا پس منظر بنایا گیا ہے۔ ناصرہ سے عکہ جارہی فوج ''بیرالجیش'' نامی مقام پر ٹھہرتی ہے۔ یہاں ایک ضعیف شخص ترکی و عربی لشکر کے سردار ''ملک العزیز'' سے انگریزوں کے ظلم کی داستان بیان کر کے انصاف کا طلب گار ہوتا ہے۔ ملک العزیز اس کی تکلیف سن کر طیش میں آجاتا ہے اور انگریزوں سے اپنی دینی بھائیوں کا انتقام لینے کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ شہر شوف عامر میں پہنچ کر انگریزوں اور ترکی سواروں کی لڑائی ہوتی ہے۔ یہاں مسلمانوں کے سردار ''ملک العزیز'' کے گہرے وار سے انگریز افسر ''ارل آف ڈربی'' کی موت ہو جاتی ہے۔ اس طرح مسلمانوں کی جیت ہوتی ہے۔ فتح یابی کے بعد نوجوان عزیز پہاڑی علاقے میں جاتا ہے جہاں اسے ایک نسوانی چیخ سنائی دیتی ہے۔ یہ چیخ شہزادی ورجنا کی ہوتی ہے۔ جسے اس کا یہودی غلام مارنا چاہتا ہے، کہ عین موقع پر شہزادہ عزیز کی آمد سے ورجنا بچ جاتی ہے۔ اس خوبصورت شہزادی کو دیکھتے ہی شہزادہ عزیز اسے دل دے بیٹھتا ہے۔ ادھر ورجنا کا بھی یہی حال ہوتا ہے۔ عزیز ورجنا اور یہودی غلام کی بہن آسیہ کو لے کر واپس آنے کا قصد کرتا ہے کہ تبھی چند عیسائی سوار عزیز کو زخمی اور قید کرنے کے بعد لے کے چلے جاتے ہیں۔ ورجنا تو کسی طرح بھاگ جاتی ہے لیکن آسیہ عزیز کے ساتھ گرفتار کر لی جاتی ہے۔ دوسرے دن ترکی کیمپ میں ہر جگہ ملک العزیز کی تلاش ہوتی ہے۔ کافی جستجو کے بعد بھی اسلامی افسروں کو مایوسی ہاتھ آتی ہے۔ اسی دوران ایک اعرابی اپنی لونڈی کو عزیز کی نذر فروخت کرنے آتا ہے۔ یہ لونڈی دراصل شہزادی ورجنا ہوتی ہے۔ افسروں کے دریافت کرنے پر بھی وہ اپنے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ سلطان کو اپنے بیٹے کی اس اچانک گمنامی سے بہت تکلیف ہوتی ہے۔ وہ ہر طرح سے عزیز کا پتہ لگانا چاہتے ہیں۔ ترکی افسر شہزادی ورجنا کو سلطان کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ ورجنا بادشاہ سے عزیز کو رہا کرانے کا وعدہ کرتی ہے۔ سلطان کے راضی ہو جانے پر ورجنا مردانہ لباس میں اپنے ماموں شاہ رچرڈ سے آکر ملتی ہے۔ عزیز اور آسیہ کے قید ہونے کے متعلق تمام معلومات حاصل کر کے دوسرے دن جنگ کے دوران وہ ان سے ملنے جاتی ہے۔ ملک العزیز کی تصدیق ہو جانے پر اسے آزاد کرا کر اسلامی لشکر میں داخل ہو جاتی ہے۔ عزیز جو پہلی ہی ملاقات میں اس کے زلف

کا اسیر ہو چکا ہے اور ورجنا بھی اس کی محبت میں گرفتار ہو کر اسلام قبول کر لیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں سلطان دونوں کی شادی بہ خوشی کر دیتے ہیں۔ نکاح کے بعد سلطان کے اصرار پر شہزادہ عزیز اور شہزادی ورجنا مع سو گھوڑ سواروں کے ملک شام کو خیر باد کہتے ہوئے ترکی کے لیے نکل پڑتے ہیں لیکن راستے میں قلعۃ العتیق کے مقام پر انہیں انگریزوں کی آمد کا علم ہوتا ہے۔ انگریز وہاں راتوں رات پہنچ کر قلعہ کو اپنے قبضہ میں کر لیتے ہیں اور سلطان صلاح الدین بھی مع لشکر وہاں بر وقت آجاتے ہیں۔ دونوں فریق میں جنگ ہونے لگتی ہے جس میں مسلمانوں کی فتح ہوتی ہے۔ اس جنگ میں شاہ رچرڈ کی بہن مقید ہو جاتی ہے لیکن شہزادی ورجنا کے اصرار پر اسے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ایک شام ورجنا اور اس کی پھوپھی قلعے سے باہر سیر کرنے نکلتی ہیں تبھی وہاں انگریزوں کی ٹکڑی آجاتی ہے اور ورجنا کو بصد اصرار اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔ ملک العزیز ورجنا کی گمشدگی کی خبر سنتے ہی اسے تلاش کرنے کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ ادھر انگریز اور مسلمانوں میں مسلسل لڑائی ہوتی ہے۔ ورجنا شاہ رچرڈ کے سامنے مقفل لائی جاتی ہے۔ ورجنا کے قبول اسلام پر شاہ رچرڈ اسے سخت سزا سناتا ہے۔ اس کے باوجود وہ اسلام سے منکر نہیں ہوتی۔ ایک افسر کے کہنے پر پادری یوشع ورجنا کو اسلام سے نفرت دلانے اور مائل بہ مسیحیت کے لیے مقرر کیا جاتا ہے۔ پادری یوشع کی باتوں سے شہزادی کے اندر تبدیلی آتی ہے۔ اب یوشع اپنا مدعا شاہ رچرڈ کے سامنے پیش کرتا ہے۔ بادشاہِ وقت اس کی تمام شرائط کو قبول کر لیتا ہے۔ اس مثبت جواب کے بعد ایک مقررہ دن تمام اہل دربار اور مسلمانوں کے سامنے وہ مسیح کو خدا کی اولاد قرار دے کر دوبارہ عیسائی مذہب اختیار کر لیتی ہے۔ اب کاروائی مکمل ہونے کے بعد شاہ رچرڈ اہل مجلس کے سامنے دونوں کا نکاح عیسائی مذہب کے مطابق کرا دیتا ہے۔ نکاح کے بعد بادشاہ کے سامنے اصل راز عیاں ہوتا ہے کہ درباری یوشع کے نقاب میں اور کوئی نہیں دراصل ملک العزیز ہی ہے۔ اس طرح شاہ رچرڈ کو کامیابی کے بعد ایک بار پھر ناکامی و شرمندگی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

''ملک العزیز ورجنا'' شرر کی تاریخی دلچسپی کو واضح کرتا ہے اور ان کی تاریخی علمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ پھر بھی ناول کے مواد کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ شرر تاریخ کے ساتھ تخیل کی آمیزش میں موافقت نہیں رکھ سکے ہیں۔ انھوں نے اس ناول میں اگرچہ ایک تاریخی حقیقت کا بیان کیا ہے اور اسے نبھانے کی پوری کوشش کی ہے اس کے باوجود یہ ناول تاریخ سے زیادہ رومان کے زمرے میں شامل نظر آتا ہے۔ ''ملک العزیز

ورجنا'' کی کہانی میں شہزادہ ملک العزیز اور شہزادی ورجنا کی عشقیہ داستان کو زیادہ اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ ابتدا سے اختتام تک ناول کا پلاٹ ان دونوں کے عشقیہ معاملات کو ہی بیان کرتا ہے۔ اس سبب مسلمانوں کا شاندار ماضی کہیں پیچھے چھوٹ جاتا ہے۔

ناول کا اہم کردار ''ملک العزیز'' کہانی کی ابتدا میں جری اور بہادر نظر آتا ہے لیکن حالت عشق میں اس کی صلاحیت اور تمام قوت سلب معلوم ہوتی ہیں۔ سلطان کے ایک دفعہ اصرار پر وہ اسلامی فوج کو اسی حالت میں چھوڑ کر ترکی کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہیرو کا دینی جذبہ کہیں سو گیا ہے۔ ورجنا سے ملاقات کے بعد ہر لمحہ عشق و عاشقی کی باتیں کرنے والا یہ کردار کہیں سے بھی تاریخ کا اہم کردار معلوم نہیں ہوتا۔ اس کردار کے عشقیہ معاملات سے ناول کا پلاٹ اس حد تک متاثر ہوتا ہے کہ آخر میں دونوں قوموں کے بیچ بہ آسانی معاہدہ ہو جاتا ہے۔ یہ تمام افعال عشق کی برکتوں کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جس میں دین اور قوم کی بقا کہیں نظر نہیں آتی۔ ملک العزیز کو مذہبی غیرت کہیں پر یاد نہیں آتی۔

ناول میں سلطان صلاح الدین اور شاہ رچرڈ کا کردار اگر چہ ذرا متحرک نظر آتا ہے لیکن شہزادہ عزیز اور ورجنا کا عشق ان کے عمل کو بہت جلد سکوت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناول میں شرر اپنے کرداروں کی پیکر تراشی میں بھی انصاف نہیں کر سکے ہیں۔ ابتدا میں ہیرو اور ہیروئن کا تعارف جس طرح کراتے ہیں وہ ان پر رومانی اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ اپنے کرداروں کو خوبصورت اور دلنشیں پیکر عطا کرنے کے لیے وہ بعض دفعہ بالکل متضاد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر شہزادہ عزیز کی وجاہت کا بیان ناول میں اس طرح کرتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''کشادہ پیشانی، اونچی اور ستواں ناک، بڑی بڑی سیاہ آنکھیں، نازک ھونٹ، چکنے اور صاف گلابی رخسارے، بھرا بھرا بغبغا، اور ان پر کبھی کبھی بکھر جانے والے کچھ کچھ خم دار کالے کالے بال، یہ ایسی چیزیں ھیں کہ کسی نوجوان کے حسن کو عالم فریب بنانے کے لیے کافی ھیں۔'' ۶۱

اس کی خوبصورتی کی مزید وضاحت کے لیے آگے لکھتے ہیں:

> ''خصوص وہ دوشیزہ لڑکی جسے وہ اور جس کے ماں باپ کو اس کے حسن پر غرور کرتے چودہ پندرہ برس گزر گئے ھوں یہ بے مثل و بے نظیر صورت دیکھ کر کبھی اپنے دل پر قابو

نہیں رکھ سکتی۔'' ۶۲؎

اوپر دیئے گئے اقتباسات کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ شرر نے کردار نگاری کے لیے اپنے ذہن میں کسی مذکر نہیں بلکہ مونث کردار کا خاکہ بنایا ہے جسے پڑھ کر ایک مضحکہ خیز صورت پیدا ہوتی ہے۔

ناول میں لائی گئی زبان سے شرر نے اگر چہ انصاف کیا ہے۔اس کے باوجود وہ اکثر خطا کر جاتے ہیں۔ناول کی زبان کے معاملے میں ان سے زیادہ تر غلطیاں کردار کے اسلوب بیان اور مکالموں کو لے کر ہوتی ہیں۔ ملک العزیز ورجنا میں اکثر ایسے مواقع آئے ہیں جہاں شرر کرداروں کے درجات اور ان کی بزرگی کا خیال کیے بنا ہی ان سے اس طرح کے کلمات ادا کرواتے ہیں جو ان کرداروں کے منافی ہوتا ہے۔ اس طرح سے کہانی میں ایک ہلکا پن آجاتا ہے۔

ناول کے قصہ، پلاٹ، کردار، زبان اور منظر نگاری وغیرہ کو نظر میں رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں ایک ترتیب یافتہ پلاٹ، ناول کی مرصع زبان اور خوبصورت منظر نگاری نظر آتی ہے۔اس لیے اجتماعی طور پر بعض خامیاں ہونے کے باوجود پہلی دفعہ اردو ناول میں ناول کے چند فنی لوازم کو ایک سلیقے سے نبھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

''حسن انجلینا''

''ملک العزیز ورجنا'' کے بعد عبدالحلیم شرر نے دوسرا تاریخی ناول ''حسن انجلینا'' عوام کے سامنے پیش کیا۔ پہلے ناول کے مانند ہی یہ ناول رسالہ 'دلگداز' میں مسلسل شائع ہو کر ۱۸۸۹ء میں بحیثیت مکمل ناول منظر عام پر آیا۔اس کے وجود میں آنے کا سبب بہت حد تک ملک العزیز ورجنا کی مقبولیت ہے جو اپنی ماقبل تخلیقات کے مقابلے میں ایک منفرد طرز کا ناول تھا۔اس کی فضا اور پلاٹ میں ایک مخصوص رومانیت، تاریخ اور عشق کا امتزاج تھا۔ اس لیے عوام نے اسے بے حد ذوق سے پڑھا۔شرر نے اپنے قارئین کی دلچسپی کو مدِ نظر رکھ کر ''ملک العزیز ورجنا'' اور ''حسن انجلینا'' کے بعد ۲۲ تاریخی ناول لکھیں۔

اسلامی تاریخ سے منتخب کیے گئے ''حسن انجلینا'' کے قصے میں ترکوں کی بہادری سنی اور شیعہ کی نااتفاقی کا بیان ہے۔

۱۸۷۲ء کی اس کہانی کی ابتدا شہر باطوم کے ایک خستہ حال قلعے سے ہوتی ہے۔ بحرِ اسود کے کنارے واقع اس قلعے پر روسی جھنڈا بلند ہے۔ جس کے اندر رات کے اندھیرے میں اچانک آگ لگ جاتی ہے۔ یہ آگ ترکوں کے ذریعہ لگائی گئی ہے۔ اب روس اور ترک میں مقابلہ ہونے لگتا ہے۔ افراتفری کے اس عالم میں چند آدمیوں کا گروہ باطوم کی طرف قصد کرتا ہے۔ اس گروہ میں ترکی افسر محمود پاشا اور ناول کا ہیرو ترکی شہزادہ حسن پاشا بھی ہے۔ یہ تمام افراد قلعے سے فرار ہو کر جلد از جلد شہر باطوم میں پہنچنا چاہتے ہیں۔ تبھی حسن پاشا غائب ہو جاتا ہے۔ شہزادہ کی گمشدگی پر سبھی پریشان ہو جاتے ہیں۔ ادھر شہزادہ اسی قلعے میں رات گزار کر صبح پاس کی خوشنما وادی میں گھومنے لگتا ہے۔ جہاں اس کی ملاقات ملکہ انجلینا سے ہوتی ہے۔ اسے دیکھتے ہی شہزادے کو پہلی نظر میں عشق ہو جاتا ہے۔ اسی لمحہ دو ایرانی شہزادی کو پکڑنے کے لیے آتے ہیں۔ حسن بڑی ہی بہادری سے انہیں قتل کر دیتا ہے۔ شہزادی اس کی بہادری سے متاثر ہو کر اسے چاہنے لگتی ہے اور اپنے ساتھ گھر لے آتی ہے۔ یہاں انجلینا کی نوکرانی مریم شہزادے کو ملکہ کے ماضی سے باخبر کرتی ہے۔ اس طرح حسن کو انجلینا کے شاہی خاندان کے تعلق اور اصل نام نور الصباح کا علم ہوتا ہے۔ اب شہزادے کے ارادے اور مضبوط ہو جاتے ہیں اور وہ اپنی باتوں سے ایک دن اسے ترکی جانے پر تیار کر لیتا ہے، لیکن اسی رات شہزادی خفیہ طور پر غائب ہو جاتی ہے اور نامراد شہزادہ محمود پاشا کے ساتھ واپس آجاتا ہے۔ اس سے قبل حسن پاشا کی ملاقات میرزا عباس سے ہو چکی ہوتی ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے سے سنی شیعہ اختلاف اور روسی حملہ کے متعلق تبادلۂ خیال کرتے ہیں۔ حسن پاشا سے گفتگو کے بعد میرزا عباس آذربائیجان کے گورنر میرزا کاظم کے مشورہ پر عمل کرتے ہوئے شیعوں کی فوج اکٹھا کرتے ہیں اور ترکوں کی مدد کے لیے نکلتے ہیں۔ ترکی اور ایرانی باہم اتفاق سے مختلف شہروں اور قلعوں کو فتح کرتے ہیں۔ یہ تمام فتوحات میرزا عباس کی بہادری اور بے تعصب نظریے کے تحت وجود پذیر ہوتی ہیں۔ اسی اثنا میں حسن پاشا ایک بار پھر ترکی افسروں کے درمیان سے غائب ہو جاتا ہے اور انجلینا کو ڈھونڈتے ہوئے اس کی ملاقات مریم سے ہوتی ہے۔ مریم اسے روسی گورنر کے حکم اور روسی افسر کامروس کے ذریعہ انجلینا کو قید کرنے کی خبر دیتی ہے۔ جنگی علاقوں سے گزرتے ہوئے حسن شہزادی کا دیدار کر کے اپنی فوج سے جا ملتا ہے۔ ادھر ترکی و ایرانی فوج زبردست طریقے سے روسیوں کو شکست دیتے ہیں اور حسن پاشا کی معیت میں یہ اسلامی لشکر آگے بڑھتا رہتا ہے۔ حسن پاشا جلد ہی جنگ کے دوران کامروس کو قتل کر کے انجلینا کو آزاد کرا لیتا ہے لیکن

دوسری طرف ترکی وایرانی کی اسلامی افواج میں اختلافات شروع ہوجاتے ہیں۔شیعہ اورسنی کے درمیان یہ فساداس حدتک بڑھتا ہے کہ انہیں شکست ہونےلگتی ہے اور روس سے جنگ ترک کرکے دونوں فریق آپس میں جنگ شروع کردیتے ہیں۔اس بے اعتدالی کا خاتمہ حسن کی پراثر تقریر پر ہوتا ہے اور ایرانیوں کو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے۔تبھی اچانک عظیم روسی لشکر آکران پرحملہ کردیتی ہے۔جس میں کافی تدبیراور محنت کے بعدترکی فوج روسیوں پر تقریباً غالب ہوچکے ہوتے ہیں کہ صلح ہوجاتی ہے۔کہانی کے آخر میں شہزادہ حسن ترکی، روسی اور ایرانی افسر میرزا عباس کو دعوت دیتا ہے۔سب کے مجتمع ہونے کے بعد حسن پاشا اورانجلینا کے نکاح کا اعلان ہوتا ہے۔نکاح کے بعد سبھی حسن کو مبارک باددیتے ہیں اور شہزادی کے بارے میں جاننے کے مشتاق ہوتے ہیں۔مصطفیٰ پاشا کے اطلاع دینے پر کہ:

> ''آپ کو یہ سن کے حیرت ہوگی۔کہ وہ بھی دولت عثمانیہ کی شاہی نسل سے ہے۔زمانے نے اسے بہت دنوں اپنے وطن سے جدارکھا اوراب ہمارے شہزادہ صاحب کی معشوقہ ہے۔شہزادی نورالصباح جوبحراسود کے مشرق ساحل پر اپنی قسمت پرصبر کرکے بیٹھ رہی تھی اور جس کا دوسرا نام ہے ملکہ انجلینا۔'' ۶۳؎

حقیقت جان کر روسی افسر اسے اپنی تذلیل سمجھتے ہیں اور شہزادہ حسن کو مبارکباد دے کر رخصت ہوجاتے ہیں۔

''حسن انجلینا'' کا پلاٹ ''ملک العزیز ورجنا'' کے مقابلے زیادہ کامیاب نہیں کہا جاسکتا۔ بلکہ ایک طرح سے جائزہ لینے پر خامی صاف نظرآتی ہے۔ابتدا سے حسن اورانجلینا کی عشق کی کہانی اور مختلف جنگوں کا بیان پلاٹ میں اس طرح لایا گیا ہے کہ ناول کے یہ دونوں پہلو ایک دوسرے سے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔شرر نے ناول کے ان تاریخی جنگوں سے شہزادہ حسن کا کوئی تعلق نہیں دکھایا ہے۔ بلکہ ان کا تمام تر دارومدار میرزا کاظم پر نظرآتا ہے۔اس طرح میرزا کاظم شہزادہ حسن سے زیادہ اہم اور متحرک کردار بن کر ابھرتا ہے۔ایسا لگتا ہے کہ شرر ناول میں زیادہ تر اپنے اہم کرداروں کو صرف مشغلہ عشق کی ذمہ داری دیتے ہیں۔اس کے علاوہ دوسرے جنگی معاملات سے ان کا سامنا کرانے میں انہیں خوف محسوس ہوتا ہے۔حسن انجلینا کی طرح ''ملک العزیز ورجنا'' میں ملک العزیز کا کردار بھی اپنا زیادہ تر وقت ورجنا کو ڈھونڈنے میں صرف کرتا نظرآتا ہے۔ جنگ اور جنگی معاملات سے اسے کوئی غرض معلوم نہیں ہوتی۔انجام

کا جائزہ لینے پر دونوں ناولوں میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ دونوں ناولوں کا خاتمہ صلح پر ہوا ہے اور ہیرو کا نکاح مخالف گروہ کے ہیروئن سے ہوجاتا ہے۔ جس کے سبب انہیں شکست کا احساس ہوتا ہے۔ غالباً شرر نے مخالف قوم کوشکست دینے کا غیر مناسب طریقہ نکالا ہے۔ اس طرح ''حسن انجلینا'' کے پلاٹ پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شرر نے ''ملک العزیز ورجنا'' کے پلاٹ میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے اس کا پلاٹ ترتیب دیا ہے۔ اس لیے جس ندرت کا احساس ہمیں ان کے پہلے ناول ''ملک العزیز ورجنا'' کو پڑھنے پر ہوتا ہے، وہ اس میں ناپید ہے۔ اگر چہ اس میں شرر نے سنی اور شیعہ کے اختلاف کا بیان کیا ہے لیکن یہ بیان محض ناول میں جزوی طور پر ہوا ہے۔ جب کہ اس موضوع کو مدنظر رکھتے ہوئے انھوں نے بعد میں ناول ''زوال بغداد'' کا پلاٹ رکھا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ تھوڑے سے ردوبدل کے ساتھ شرر اپنے آپ کو دہراتے ضرور ہیں۔

ناول میں شہزادہ حسن پاشا اور ملکہ انجلینا سب سے اہم کردار ہیں۔ جب کہ یہ دونوں قاری پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالتے۔ ایک تاریخی کردار کی جیسی کردار نگاری ہونی چاہیے، حسن کا کردار اس سے بالکل مختلف ہے۔ تقریباً ڈیڑھ سو صفحے تک وہ اسی طرح ناول میں غائب ہو کر صرف انجلینا کا قصیدہ پڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنی بے قراریوں میں اسے کسی چیز کا خیال نہیں رہتا۔ جب انجلینا اس سے جنگ اور مسلمانوں کی فتح یابی کی بات کرتی ہے تو اسے ان باتوں سے روک دیتا ہے۔ بہادر حسن پاشا کے الفاظ پر غور کریں:

> ''حسن آہ! اس پولٹکس کی دنیا میں مجھے کیوں لئے جاتی ہو۔ میں جس عالم میں ہوں کچھ وہی عالم مجھے بھلا معلوم ہوتا ہے۔ میرے مذاق ہی کی باتیں کرو جس میں دلچسپی ہو۔'' ۶۴

اور آخر کار انجلینا غائب ہوجاتی ہے۔ ہیرو اس کا غم کرتا ہوا کسی طرح واپس آتا ہے۔ پھر غائب ہوجاتا ہے۔ اس کردار کے تمام مشاغل کا اندازہ ترکی افسر ''مصطفیٰ پاشا'' کی زبان سے نکلے ہوئے جملوں سے بہ خوبی ہوتا ہے:

> ''مصطفیٰ پاشا'' شہزادے صاحب۔ اس لڑائی کے زمانہ میں آپ کا خدا جانے کیا حال رہا۔ مدتوں غائب رہے۔ اور ہر سپاہی کو تشویش میں رکھا۔ پھر ملے تو ایسے بدحواس کہ معاذ اللہ۔ اور یک بیک پھر غائب۔'' ۶۵

ان جملوں سے ہم اس کی سرگرمیوں کا اندازہ بآسانی لگا سکتے ہیں۔ اس کردار میں موجود یہ تمام کج

ادائیاں شرر کی کردار نگاری کی خامی ہے۔ جس کے سبب ایک تاریخی کردار کو اس کی شخصیت مسخ کر کے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ ان میں محبت کرنے کے علاوہ دیگر کوئی صلاحیت نظر نہیں آتی۔

شرر کے ناولوں میں ان کی انفرادیت زبان کے سبب آتی ہے۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں رومانی انداز اختیار کیا ہے۔ مقامات و مناظر کے بیان کے ساتھ مکالمہ نگاری میں بھی یہ رومانیت نظر آتی ہے لیکن شرر بعض کرداروں کے مراتب کا تعین کیے بنا ایسی باتیں کہلواتے ہیں۔ جہاں قاری کو صاف طور پر اعتراض محسوس ہوتا ہے۔ مثلاً انھوں نے مسلمان ترکی افسر مصطفیٰ پاشا سے حسن کے احساسات کا بیان جس انداز میں کرایا ہے۔ وہ قابل گرفت ہے:

> ''ہمارے معزز اور جوانمرد شاہزادے شہزادۂ حسن کو ایک عشق نے عرصہ سے سرگردان کر رکھا تھا۔ جس میں خدا کے فضل و کرم سے اب انہیں کامیابی ہوئی۔ اور ان کی معشوقہ وفاداری اور ہموزن محبت کے ساتھ ان کے پاس آ گئی۔ اسوقت منظور ہے کہ عقد ہو جائے۔ تاکہ وصال کی امیدیں زیادل طول نہ کھینچیں۔ اگرچہ مناسب یہی تھا کہ خاص سلطان کے سامنے قسطنطنیہ میں عقد ہوتا لیکن بیقراریوں سے صبر نہیں ہوسکتا۔'' ۲۶ے

زبان کی طرح منظر نگاری میں بھی ان کی رومانیت نظر آتی ہے۔ اگرچہ اکثر موقعوں پر وہ حسب حال منظر کا بیان کرتے ہیں لیکن بعض واقعات میں بھی جہاں منظر نگاری کی قطعی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ وہاں ان کا منظر کشی کرنا الجھن میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اس ناول میں بھی انھوں نے بعض مقامات پر غیر ضروی منظر نگاری سے کام لیا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کے فن میں توازن کی کمی ہے بلکہ ایک طرح کے بے جا بیانات سے تضاد اور ناگواریت کی فضا خلق ہوتی ہے۔

''منصور موہنا''

عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناولوں میں ''منصور موہنا'' قدرے مختلف ہے۔ یہ ناول ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس کی کہانی سرزمین ہند سے تعلق رکھتی ہے۔

شرر کا مقصد تاریخی ناول نگاری سے قوم کی خستہ حالات کو درست کرنا تھا لیکن اس کے ساتھ ہی ایک اور خاص مقصد ان کے پیش نظر تھا اور وہ یہ کہ دیگر اقوام کی نظر میں اسلامی تاریخ سے متعلق جو غلط خیالات قائم ہو گئے تھے، ان کا تدارک کرنا۔ اسی سبب انھوں نے پہلا ناول ''ملک العزیز ورجینا'' لکھا اور اسی نظریے کے تحت ''منصور موہنا'' کی تخلیق ہوئی۔ شرر نے اس میں اہم فاتح سلطان محمود غزنوی کو درست اعمال وافعال کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جیسا کہ بہ قول شرر:

> ''سلطان محمود کو موجودہ مورخین نے عبارت آرائی کر کے بالکل لٹیرا اور ڈاکو ثابت کر دیا ہے۔ کوئی شک نہیں کہ محمود کی حالت ہندوستان میں غلط سمجھی جاتی ہے، لیکن اس کی اصل شان اور حالت اور نیز اس کے خیالات اور حالات صاف بتا رہے ہیں کہ وہ ایک بہت بڑا فاتح تھا۔ شاید اگر وہ یہاں کی سلطنت چھین تخت نشین ہو جاتا اور ہندوؤں کو بالکل تباہ کر دیتا تو اس کی نسبت یہ لفظ کہنے کا موقع کسی کو نہ ملتا۔'' ٦٧

مندرجہ بالا اقتباس سے اس بات پر مہر ثبت ہوتی ہے کہ شرر نے کہیں نہ کہیں ہندوستان کے تاریخی ادوار کو اس لیے منتخب کیا کیونکہ وہ سلطان محمود غزنوی کو ہندوستانیوں خصوصاً ہندوؤں کی نگاہ میں صحیح ثابت کرنا چاہتے تھے۔ تاریخ کے ۳۹۵ھ کے صفحے کو محور بناتا ہوا ناول ہندوستان کے ریگستانی علاقوں کی منظر کشی سے شروع ہوتا ہے۔ ناول کی شروعات میں دریائے اٹک کے مشرقی ساحل پر ایک فوج دکھائی دیتی ہے۔ یہ فوج سلطان صلاح الدین کے ذریعہ ہندوستان بھیجی گئی ہے۔ سلطان نے اسے راجا بجے رام کو اس کی سرکشی کی سزا دینے کے لیے بھیجا ہے۔ لشکرِ اسلام کا سردار منصور ناول کا اہم کردار ہے۔ اسی ریگستانی صحرا میں راجا بجے رام اور منصور کی فوج کا سامنا ہوتا ہے جس میں لازمی جیت منصور کی ہوتی ہے۔ منصور چند ہندو سپاہیوں کا پیچھا کرتے ہوئے کافی دور تک چلا آتا ہے۔ جہاں ریگستانی صحرا میں اس کی ملاقات محمد بن قاسم کے عہد سے رہ رہے انصاری قبیلے سے ہوتی ہے۔ قبیلے کی کم عمر معصوم دوشیزہ عذرا منصور کو پسند کرنے لگتی ہے لیکن خاموش رہتی ہے۔ اسی درمیان راجہ اجمیر کے جانب سے بھیجا گیا لشکر قبیلہ انصار کو بندی بنا لیتا ہے۔ اس لشکر کی سردار راجہ اجمیر کی بیٹی راجکماری موہنا ہوتی ہے۔ جو پہلی ہی ملاقات میں منصور کے منفرد انداز سے اسے پسند کرنے لگتی ہے اور تکریم و تعظیم کے بہانے منصور کو اپنے ساتھ رکھتی ہے۔ ادھر مسلم فوج میں منصور کے اس طرح غائب ہونے سے ایک ہلچل مچی ہوئی ہے اور سلطان منصور کے غم میں طیش میں

آ کر ہندوستان پر حملہ کر دیتا ہے۔ یہ لشکر علاقہ سندھ سے گزرتے ہوئے اتفاقاً اس مقام پر پہنچتی ہے جہاں راجہ اجمیر کی فوج سکونت پذیر ہے۔ اب راجکماری موہنا وزیرزادہ جے رام کے ساتھ تمام ہندو لشکر اسلام کی قید میں آ جاتے ہیں لیکن پھر منصور کے ذریعہ بادشاہ کو اصل حالات سے آگاہ کرنے پر سلطان راجکماری، وزیرزادہ اور چند معزز افسران کے ساتھ موہنا کو مع تعظیم و تکریم کے اس کے ملک بھیجتا ہے جسے راجکماری گوارا نہیں کرتی۔ ادھر وزیرزادہ جے رام جو راجکماری کو شروع سے پسند کرتا ہے اسے سردار منصور کا یہ التفات ناگوار محسوس ہوتا ہے پھر بھی خاموش رہتا ہے۔ یہاں سے کہانی اچانک دو سال آگے بڑھ جاتی ہے۔ اب کہانی میں یحییٰ ابن زکریا نامی ایک جید عالم دکھایا جاتا ہے۔ بخاریٰ کا رہنے والا یہ عالم مختلف مذہبی کتب اور ملکی زبانوں سے واقف ہے۔ اب وہ ہندوؤں کے مذہب اور کتاب کو جاننے کے لیے ہندوستان کا قصد کرتا ہے۔ اس لیے متھرا کے پاس ایک مندر میں مہاراج کرشن کے نام سے قیام پذیر ہوتا ہے۔ دھیرے دھیرے لوگوں کو اس کے متعلق علم ہو جاتا ہے۔ راجکماری موہنا منصور کی محبت میں مہاراج کرشن کی شاگردی اختیار کر لیتی ہے۔ اسی اثنا میں محمود غزنوی ایک بار پھر غزنین سے ہندوستان پر حملہ آور ہوتا ہے اور سلطان کی فوج ہندوستان میں آ کر مختلف مقامات پر فتح حاصل کرتی ہوئی برندابن کو نشانہ بناتی ہے۔ ایک بار پھر منصور رازدانہ طور پر غائب ہو جاتا ہے اور ادھر راجہ اجمیر محمود غزنوی کی لشکر کا سامنا کرنے کے لیے میدان جنگ میں نکل پڑتا ہے۔ سلطان محمود منصور کی گمشدگی کے سبب ہندوستان کو برباد کر دینا چاہتا ہے۔ دونوں فوج میں زبردست معرکہ آرائی ہوتی ہے لیکن فتح کسی کو نصیب نہیں ہوتی اور جنگ اسی طرح جاری رہتی ہے کہ وزیرزادہ جے رام پر منصور حملہ آور ہوتا ہے اور جے رام کی جوابی کاروائی پر منصور عین موقع پر ہلاک ہو جاتا ہے۔ مہاراج کرشن کی شاگرد بنی ہوئی عذرا اور لیلیٰ جے رام کے جسم کو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتی ہیں۔ اسی مقام پر جوگی کا بھیس اختیار کیے موہنا جب اپنے عاشق اور محبوب کو موت کی نیند میں غافل دیکھتی ہے تو خود بھی اسی تلوار سے خودکشی کر لیتی ہے۔ ان کی موت کے ساتھ ہی یہ تاریخی جنگ اختتام پذیر ہو جاتی ہے اور سلطان غزنین واپس چلا جاتا ہے۔

ناول کا قصہ اگرچہ تاریخ سے منتخب کیا گیا ہے لیکن اس کا پلاٹ منصور اور موہنا کے عشق سے ہی تیار ہوا ہے۔ شرر نے اگرچہ ایک بہترین پلاٹ تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے باوجود پورا پلاٹ اتفاقات کی مدد سے تعمیر ہوا نظر آتا ہے جس میں حقیقت کا شائبہ بہت کم ہوتا ہے۔ مثلاً اتفاق سے منصور کو

بجے رام کی فوج نظر آتی ہے اور اتفاق سے اس کی ملاقات قبیلہ انصار سے ہوتی ہے۔اسی طرح اتفاق سے ہندو لشکر انہیں قید کر لیتا ہے اور اتفاق سے محمود وہاں پہنچ جاتا ہے۔اسی طرح آخر میں اتفاق سے جے رام اور منصور کی لڑائی ہوتی ہے اور پانچوں زندگیاں ایک ہی مقام پر اتفاق سے لاشوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ایک ہی ناول میں اتنے اتفاقات کیسے ممکن ہو سکتے ہیں۔غرض کہ ایک ایسا سوچا سمجھا گیا پلاٹ جو واقعاتی تسلسل سے زیادہ اتفاقات پر ٹکا ہوا ہے۔اسی طرح پلاٹ میں بعض واقعات بالکل سمجھ میں نہیں آتے کہ آخر کس طرح عذرا اور لیلیٰ بخاریٰ کے عالم کے پاس پہنچ جاتی ہیں اور وہ عالم اس طرح منصور کو قید کر کے کیوں رکھتا ہے۔

ناول کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شرر نے اس میں مصلحت سے کام لیا ہے۔ان کے دیگر ناولوں میں ہیرو ہیروئن پہلی ملاقات میں ہی ایک دوسرے پر فریفتہ ہو جاتے ہیں جب کہ اس ناول میں ایسا نہیں ہے۔ ہیرو منصور شہزادی موہنا کے برخلاف شروع سے عذرا پر عاشق نظر آتا ہے۔اس کا یہ سبب ہے کہ اگر شرر ان دونوں اہم کرداروں کو عشق میں مبتلا دکھاتے تو نتیجے کے طور پر غیر مذہب کو ماننے والی ہیروئن کو اسلام قبول کرنا پڑتا۔جیسا کہ ان کے پچھلے ناولوں میں ہوا ہے لیکن باوجود خواہش کے شرر ایسا کرنے سے باز رہے ہیں۔انھوں نے غالباً ہندوستانی معاشرت کو مدنظر رکھ کر یہ اجتناب برتا ہے۔اس کے باوجود ایک ہی مقام پر ہیرو اور ہیروئن کے خاتمے سے ان کا مقصد ان کے محبت کی تکمیل کرنا ہے۔جس سے اختتام تک رومانی فضا بھی برقرار رہتی ہے۔قاری کی ہمدردی بھی کرداروں کو مل جاتی ہے۔اس کے باوجود ناول میں چند ایک مقام پر تعصّبانہ لب ولہجہ غالب نظر آتا ہے۔

ناول میں سب سے اہم کردار منصور اور موہنا کے ہیں۔اس کے علاوہ وزیرزادہ جے رام بھی اہم کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔منصور محمود غزنوی کی اسلامی فوج کا اہم افسر ہے۔ان کے دیگر ناولوں کے ہیرو کی طرح اس کی خصوصی صفت بھی بہادری ہے۔خود پرست موہنا اور خود فراموش عذرا دونوں ہی منصور کی خوبصورتی اور وجاہت کے ساتھ اس کی بہادری سے متاثر ہوتی ہیں لیکن غور کریں تو پورے ناول میں محض دو دفعہ منصور کی جواں مردی کے کارنامے بیان ہوئے ہیں۔وہ بھی زیادہ متاثر کن طور پر نہیں اور بعد میں یہ اہم کردار ہمیشہ کے لیے غائب ہو جاتا ہے اور کہانی جب اپنی اختتام کے قریب ہوتی ہے تو ہم اسے صندوق میں بند دیکھتے ہیں۔اس وقت اس کی ناتوانی کا ذکر اس طرح ہوا ہے کہ بہادری کی رمق بھی نظر

نہیں آتی۔ملاحظہ فرمائیں:

''گرو۔ہاں۔ہاں۔کھولو۔'' سب جوگیوں نے صندوق کو گھیر لیا۔اسکے بعد اسنے زنجیر کھولکے صندوق کا اوپر کا پڑا اٹھایا اور کہنے لگا ''صاحب اٹھیئے کچھ کھانا کھا لیجئے۔'' صندوق میں سے ایک شخص نے پہلے سر نکالا، پھر اٹھ کر باہر آیا۔یہ ایک نوعمر شخص تھا اور نہایت ناتواں ہو رہا تھا۔سب کی تاکید سے یہ صندوق کے باہر نکلا۔کھانا کھانے کی جو کچھ چیزیں اس کے سامنے رکھدیگئی تھیں ان کو اس نے خدا کا شکر ادا کر کے کھایا۔لیکن کھا تا جا تا تھا۔اور آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ایک کم عمر جوگی اس کی طرف متوجہ ہو کے کہنے لگا۔'' آپ کو اس طرح رونا نہ چاہیئے۔ہاں آپ قیدی ہیں۔مگر آپکو سوا آزادی نہ ہونیکے اور کسی قسم کی تکلیف نہیں دیجاتی۔زیادہ رنج نہ کیجئے۔'' ۶۸

اس کے علاوہ راجکماری موہنا جو اجمیری راجہ کی صاحبزادی اور ہندوؤں کی دلیری کا نمونہ تھی۔تمام مذہبی علوم بھی اسے حاصل تھے۔اپنے دل میں سلطان غزنوی کو میدان جنگ میں ہرانے کا ارادہ کر کے راجہ کے نہ چاہنے کے باوجود اپنی فوج کے ساتھ نکل کھڑی ہوتی ہے۔تمام تر نفرت اور منصوبہ بندی کے باوجود وہ منصور کو دیکھتے ہی اپنا دل دے بیٹھتی ہے۔منصور سے محبت میں اسے والدین، مذہب اور ملک کا بھی کوئی خیال نہیں رہتا۔دوبارہ اس سے ملنے کی چاہت میں موہنا جوگ اختیار کر لیتی ہے۔موہنا کے کردار کی اس حد تک تبدیلی حیران کن ہے۔انا پرست ہونے کے باوجود منصور کے سامنے رو کر واپس نہ جانے کی التجا کرتی ہے۔شرر کے تمام کرداروں کی یہی ایک خامی ہے۔ایک کردار کے بنیادی صفات بیان کرنے کے باوجود اس کے اعمال بالکل مختلف دکھاتے ہیں۔اس طرح ان میں ابتدا سے ایک تضادیت پیدا ہو جاتی ہے۔کردار نگاری کے اعتبار سے وزیر زادہ جے رام کا کردار بھی اہمیت رکھتا ہے۔ بلکہ اس منفی کردار کو وہ زیادہ اچھے سے بیان کر سکے ہیں۔شروع میں موہنا کو چاہنے اور پسند کرنے کے باوجود وہ راجہ اجمیر سے اس کی اور منصور کی کوئی شکایت نہیں کرتا اور تحمل کے ساتھ موہنا کے التفات کا منتظر رہتا ہے۔موہنا سے شدید محبت کا جواب نہ ملنے پر بھی وہ اسے کوئی تکلیف نہیں دینا چاہتا۔ایک ہندو سپاہی کی طرح کہانی میں شروع سے آخر تک بہادری سے لڑتے ہوئے اپنی جان دے دیتا ہے۔اس کے علاوہ افسر التونتاش اور دیگر افسران کی ہمت و بہادری کی کامیاب منظر کشی کر کے شرر جس طرح انہیں متحرک دکھاتے

ہیں، اس میں انہیں کامیابی ملی ہے۔

ناول کی زبان شرر کی فنی قدرت کا احساس کراتی ہے۔انھوں نے مرصع زبان کا استعمال کر کے کہانی میں رومانیت پیدا کر دی ہے۔مناسب الفاظ کے امتزاج سے وقوع پذیر خوبصورت جملے اور مسجع نثر کی مدد سے بہترین منظر کشی کرتے ہیں۔اس کے باوجود زبان میں چند کمیاں ملتی ہیں۔مثلاً ناول کی زبان اور لفظوں کی تخلیق پر ماقبل رائج اسلوب کا اثر صاف دیکھا جا سکتا ہے۔اسی طرح کرداروں کے مکالمے میں بھی کسی قسم کا لحاظ نہیں رکھتے مثلاً موہنا کا کبھی کبھی اس طرح اردو زبان میں کلام کرنا غیر فطری محسوس ہوتا ہے۔مثال دیکھئے:

''موہنا''،نہیں میری دعوت تو آپ کو منظور کرنا ہوگی۔آپ اپنی قوم کے شریف اور معزز لوگ ہیں۔اگر آپ کے ساتھ اس عزت کا سلوک نہ کیا جائے جس کے آپ مستحق ہیں تو دنیا ہم کو کج خلق اور ناقدر شناس۔بلکہ ظالم کہے گی۔'' ۶۹

''فردوس بریں''

''فردوس بریں'' (۱۸۹۹ء) عبدالحلیم شرر کا اہم ترین ناول ہے۔اس کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ سبھی اہم تنقید نگاروں نے ''فردوس بریں'' کی عظمت کا اعتراف کیا ہے۔معروف نقاد علی عباس حسینی شرر کے دیگر ناولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

''شرر کے اس کوہ خذف میں بھی ایک کوہ نور ہے جس کا نام ''فردوس بریں'' ہے۔یہ ناول پلاٹ کے لحاظ سے، کردار نگاری کے لحاظ سے اور مناظر کی مرقع کشی کے لحاظ سے ہر طرح مکمل ہے۔'' ۷۰

علی عباس حسینی کا قول بالکل درست ہے۔تاریخ کے ایک خاص ورق سے اچھی واقفیت ہونے کے ساتھ شرر کے جادو بیان نے ''فردوس بریں'' کو ایک قابل ذکر اور اہم ترین تصنیف کی شکل میں ابھارا ہے۔

ناول کا موضوع فرقہ باطنیہ کے سبب ناول کے ہیرو ہیروئن حسین اور زمرد کی زندگی اور شخصیت میں ہونے والے انقلاب اور فرقے کے خاتمے کا بیان ہے۔اس کا مقصد فرقہ باطنیہ اس کے اثرات اور خاتمے

سے قاری کو متعارف کرانا ہے۔

تقریباً پانچویں صدی میں حسن بن صباح نے مذہب اسماعیلیہ کے بطن سے ایک نئے مذہب کی بنیاد ڈالی جس کا نام فرقہ باطنیہ پڑا۔اس کے ذریعہ اس نے فدائیوں کی بڑی جماعت پیدا کی جن کا مقصد اسلام کے معزز ترین ہستیوں اور ولی اللہ کا قتل کرنا تھا اور لوگوں کے دلوں میں فرقہ باطنیہ کا رعب ڈالنا تھا۔حسن بن صباح کے انتقال کے بعد بھی یہ فرقہ اسی طرح برقرار رہا۔اس فرقہ کے آخری تخت نشین رکن الدین خورشاہ کے عہد کا بیان اس ناول میں ہوا ہے جو تاتاری کے مغل بادشاہ ہلاکو خاں کے ہاتھوں قتل ہوا۔

ناول کی کہانی ہیرو حسین اور ہیروئن زمرد کے سفر سے شروع ہوتی ہے۔ یہ دونوں بحر ذخار سے متعلق شہر آمل میں موجود ایک طویل اور پرخطر سڑک پر جاتے ہوئے دکھائے جاتے ہیں۔حج کے ارادے سے نکلے ہوئے حسین اور زمرد پاس ہی ایک وادی طالقان میں جانے کا عزم کرتے ہیں۔اس خوبصورت وادی کے بارے میں سبھی کا اعتقاد ہے کہ یہاں پریوں کا مسکن ہے اور پریاں انسانوں کو دیکھتے ہی انہیں مار دیتی ہیں۔زمرد کی ضد پر دونوں ہیروئن کے بھائی کی قبر دریافت کرکے اس پر فاتحہ پڑھتے ہیں کہ تبھی وہاں پریاں آتی ہیں اور دونوں ان کے خوف سے بیہوش ہو جاتے ہیں۔کافی دیر بعد ہوش میں آنے پر حسین اپنے آپ کو تنہا پاتا ہے اور قبر میں ہونے والی تبدیلی اور زمرد کا نام لکھا دیکھ کر اس کی موت کے غم میں پاگل ہو جاتا ہے۔اپنی معشوق کا غم اسے اس قدر لاحق ہوتا ہے کہ ساری دنیا سے بے توجہی اختیار کر صرف اسی قبر کو اپنا کعبہ وقبلہ مان لیتا ہے۔بے خودی کے اسی حالت میں ایک دن قبر پر اسے زمرد کی جانب سے ایک خط ملتا ہے جس میں حسین کو واپس جانے کی ہدایت کی گئی ہوتی ہے۔خط پڑھ کر اس کے ارادے کو مزید تقویت پہنچتی ہے۔اب حسین مصمم ارادہ کر کے وہیں رک جاتا ہے۔کچھ دنوں بعد اسے دوسرا خط حاصل ہوتا ہے جس میں شیخ علی وجودی سے ملنے اور ان کے ذریعہ جنت میں پہنچنے کی تلقین کی گئی ہوتی ہے۔خط کو پاکر حسین ایک طویل سفر اور مشکل ریاضت پر کمر بستہ ہوتا ہے اور مختلف مشکل مراحل سے گزرنے کے بعد شیخ علی وجودی سے اس کی ملاقات ہوتی ہے۔شیخ اپنے جادو بیان اور اثر انگیز حرکات سے حسین کے غور وفکر کی صلاحیت کو سلب کر لیتا ہے۔شیخ کی پراسرار شخصیت سے اس حد تک متاثر ہوتا ہے کہ اس کے کہنے پر اپنے شفیق چچا اور استاذ امام نجم الدین نیشاپوری کا قتل کر دیتا ہے۔اس عمل کے نتیجے میں حسین فردوس بریں کی زیارت اور زمرد کے دیدار کا مستحق ہو جاتا ہے۔ایک بے خودی کے عالم میں حسین زمرد کے ساتھ فردوس

بریں کے ایام گزارتا ہے۔ پھر دوبارہ اسی دنیا میں آ جاتا ہے۔ ایک بار پھر اس سے ایک معزز ہستی امام نصر بن احمد کا قتل کرایا جاتا ہے۔ جنت سے واپسی پر حسین مزید بے قرار رہنے لگتا ہے۔ نتیجتاً شیخ اسے بادشاہ رکن الدین خورشاہ کے پاس قلع التمونت میں بھیجتا ہے۔ ہوش و خرد سے بیگانہ حسین اس دفعہ قائم القیامت کے سامنے اپنی بے قراریوں کا بیان کرتا ہے۔ نتیجے میں اسے قلعہ التمونت سے نکال دیا جاتا ہے لیکن فردوس بریں میں دوران رہائش اسے زمرد کا قول یاد رہتا ہے:

> ''زمرد۔ یہاں سے جانے کے بعد پہلے تم کوشش کرنا کہ وہی لوگ جن کی مدد سے اس دفعہ یہاں آئے، انہیں لوگوں کی اطاعت کر کے انھیں خوش کر کے پھر یہاں آنے کا موقعہ پاؤ۔ اپنی حاجت روائی کے لیے تم ان کے کسی حکم سے انحراف نہ کرنا لیکن اگر وہ تمھیں یہاں دوبارہ بھیجنے کا وعدہ نہ کریں اور سب طرف سے مایوس ہو جاؤ تو پھر اسی وادی میں آ کر ٹھہر جانا جہاں میری قبر ہے اور جہاں خط بھیج کر میں نے تمھیں یہاں آنے کی تدبیر بتلائی تھی۔'' اے

حسین پہلے کی طرح زمرد کی قبر کو اپنی آستاں سمجھ کر رہنے لگتا ہے کہ ایک دن اسے پھر زمرد کا خط ملتا ہے۔ جس میں تاتاریوں کے وطن شہزادی بلغان خاتون کے پاس جانے اور ان سے مل کر خط دینے کی فرمائش کی جاتی ہے۔ حسین ایسا ہی کرتا ہے۔ شہزادی بلغان خاتون زمرد کا خط پڑھ کر اور اپنے بھائی منقو خاں سے مشورہ کر کے حسین اور پانچ سپاہیوں کے ہمراہ اس مصنوعی جنت الفردوس کا قصد کرتی ہے۔ زمرد کی مدد سے فردوس بریں اور قلعہ التمونت پہنچ کر شہزادی بلغان خاتون کے ساتھ اس کا بھائی ہلاکو خاں بھی قلعے پر حملہ کر دیتے ہیں اور اس طرح نہایت شاطرانہ چال چل کر عوام میں دحشت برپا کرنے والے اس فرقے کا خاتمہ ہلاکو خان کے ہاتھوں ہو جاتا ہے۔

''فردوس بریں'' شرر کے ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ جس میں پلاٹ کا فن کامیابی کے دائرے میں پہنچ گیا ہے۔ شرر نے جس طرح کہانی میں ہیرو ہیروئن کو سفر کے دوران ایک ناگہانی آفت میں گرفتار ہوتے ہوئے دکھایا ہے، پھر ہیرو کا عشق کی حالت میں مصائب میں گرفتار ہو کر خطرناک واقعات کو اس کے ہاتھ انجام ہوتے ہوئے دکھانا اور ہیروئن کا ایک حورِ جنت کی صورت ظاہر ہونا اس کے ساتھ فردوس بریں کی خوبصورت منظر نگاری۔ آخر میں تمام اصلیت کا ظاہر ہونا اور فرقہ باطنیہ کا خاتمہ۔ ناول میں پیش آئے ان

تمام واقعات کو شرر نے اس طرح بیان کیا ہے کہ انہیں آپس میں ضم کر دیا ہے۔ اس طرح ابتدا ہی سے ناول پڑھتے ہوئے ہمیں ایک طرح کا تعجب ہوتا ہے اور ہمارے سامنے بہت سے سوالیہ نشان کھڑے ہو جاتے ہیں لیکن ناول پڑھتے ہوئے تمام سوالوں کے جوابات آخر میں ہیروئن زمرد کے ذریعہ قاری کو مل جاتے ہیں۔ اس طرح شروع سے آخر تک ناول میں منطقی ربط کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ارتباط کہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ ناول کے آخر میں تمام سوالوں کے جواب خود بہ خود ہی مل جاتے ہیں اور قصہ کی تکمیل ہو جاتی ہے۔

تاریخی ناول ہونے کے لحاظ سے اس میں بہت سے ایسے کردار ہیں۔ جو تاریخ میں ایک خاص وقعت رکھتے ہیں لیکن غور کریں تو اس ناول میں حقیقی تاریخی کرداروں کے بہ نسبت شرر کے وضع کردہ کردار زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ یہ کردار ناول کے پلاٹ کو مرتب کرتے ہیں اور انہیں کے ذریعہ ناول کا پس منظر قاری پر واضح ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اگر ہم کرداروں کا جائزہ لیں تو سب سے اہم کردار حسین اور شیخ علی وجودی کا نظر آئے گا۔ حسین جو ناول کا ہیرو ہے ایک نیک، سیدھا سادہ اور زمرد کی محبت کا دم بھرنے والا انسان ہے۔ زمرد سے اس قدر شدید محبت کرتا ہے کہ اس کے غائب ہونے پر صرف اس سے ملنے کی خاطر کسی بھی حد تک جا سکتا ہے۔

حسین کے علاوہ شیخ علی وجودی اس ناول کا سب سے اہم کردار ہے۔ اپنی رعب دار شخصیت اور حیرت زدہ اعمال و حرکات سے وہ جس طرح حسین کے دماغ کو اپنے قبضے میں کرتا ہے، صرف اس کے کہنے پر نہایت ناگوار فعل کو کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اس کردار میں تاثیر پیدا کرنے اور منفی اثرات ظاہر کرنے کے لیے شرر نے جس طرح اس کے حرکات و سکنات دکھائے ہیں وہ کامیاب اور قابل تعریف ہے۔ مثال کے طور پر شیخ علی وجودی اور حسین کی پہلی ملاقات کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''یہ جملہ اس کی زبان سے نکلا ہی تھا کہ اسی حلیہ و وضع کا ایک شخص آیا۔ اس کی پیٹھ پر ہاتھ رکھ کے کھڑا ہو گیا اور مسکرا کر نہایت تسلی و تشفی کے لہجہ میں بولا حسین میں جانتا ہوں کہ تو میری تلاش میں آیا ہے۔ اتنا سننا تھا کہ حسین قدموں پر گر پڑا۔ اور شیخ شریف علی وجودی کے قدم چوم چوم کر اور ان کے پاؤں کو اپنے آنسوؤں سے دھو دھو کے کہنے لگا۔ یا حضرت! میری مدد کیجیے صرف آپ ہی کی رہبری سے مجھے حق کا راستہ مل سکتا ہے۔ جس صراط مستقیم پر چل کر انسان خدا اور عالم ارواح کو پہچان سکے وہ صرف آپ ہی

جانتے ہیں۔

شیخ۔(جلال میں آکر) اے بحر وجود اور دریائے وحدت کے ذلیل و ناپاک قطرے تیرا کیا حوصلہ ہے کہ تو اس غیر موجود اور اس لاہوت غیر ممنون کے رموز سمجھ سکے۔

حسین۔بے شک میری کوئی ہستی نہیں مگر جب آپ کے سے شناور بحر وحدت کا ہاتھ پکڑ لوں گا تو کیا عجب کہ اس طوفان خیز دریا سے پار ہو جاؤں۔اور یہ کہہ کر رو کر پھر شیخ کے قدم چومنے لگا۔

شیخ کا جلال کسی قدر کم ہوا۔انھوں نے حسین کو ہاتھ پکڑ کر اٹھایا اور سینہ سے لگایا اور اپنا سینہ کئی دفعہ خوب زور سے اس کے سینے سے رگڑا اور کہا اچھا آ میرے ساتھ چل میں تیرے ضبط وظرف کا اندازہ کروں گا۔اور جب معلوم ہو جائے گا کہ تیری طلب کہاں تک صادق ہے۔اس وقت تجھے اپنے حلقۂ ذوق میں شریک کروں گا۔'' ۲ے

شروع سے حسین سے ایسے اعمال کروائے جاتے ہیں۔جس سے اس کی سوچنے سمجھنے کی لیاقت سلب ہو جاتی ہے اور زمرد کے جنوں پرور عشق میں وہ شیخ وجودی کے پاس پہنچ جاتا ہے۔یہاں شیخ کے حرکات و اقوال سے اس کے بچے کھچے اوسان پر کاری ضرب لگتی ہے اور حسین تمام قابل نفریں اعمال بغیر سوچے سمجھے کرتا چلا جاتا ہے۔

شرر کے اس ناول میں اوّل تا آخر ایک خاص قسم کی صناعی کا مظاہرہ ہوتا ہے اور اس کو لفظوں کی جادو نگاری اور منظر کی سحر بیانی کے ذریعہ برقرار رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔پورے ناول میں شرر کی زبان تصنع سے پر نزاکت کا احساس کراتی ہے۔یہ نزاکت ہمیں رومانیت کی دنیا میں لے جاتی ہے۔اس طرح اس ناول کا مجموعی تاثر رومانی ناول کا بنتا ہے۔اس کے باوجود کہ یہ تاریخی ناول ہے پھر بھی قاری تاریخ سے زیادہ شرر کے بنائے رومان کے جزیروں میں سفر کرتا ہے۔ایسا اس لیے ہے کہ شرر نے ناول میں تاریخ بیان کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے اثر کو مزید واضح کرنے اور ایک مکمل تاریخی ناول کے لیے جن رموز کی ضرورت ہوتی ہے وہ ''فردوس بریں'' میں ناپید ہے۔اس لیے شرر ناول میں تاریخی ماحول پیدا نہ کر سکے لیکن ایک رومانی ماحول اس میں شروع سے آخر تک ضرور نظر آتا ہے۔اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شرر کی تاریخ دانی پر ''فردوس بریں'' کی رومانیت غالب آ گئی ہے۔

’’زوال بغداد‘‘

’’زوال بغداد‘‘ کا شمار عبدالحلیم شرر کے قابل ذکر اور اہم ناولوں میں ہوتا ہے۔۱۹۱۳ء میں منظر عام پر آنے والے اس ناول میں شرر کی تمام صلاحیتیں یکجا ہوگئی ہیں۔اس سے پہلے انھوں نے تقریباً ایک درجن سے زائد ناول اردو ادب کو دیے۔ان ناولوں کے ذریعہ حاصل ہونے والے تجربات کو شرر نے بلا شبہ ’’زوال بغداد‘‘ میں استعمال کیا ہے۔

تاریخ کو اپنے ناولوں میں محور بنانے والے شرر نے اس میں ایک ملک کے خاص عہد کی تاریخ پیش کی ہے۔’’زوال بغداد‘‘ میں انھوں نے شہر بغداد اور وہاں کے باشندوں کا عبرت ناک زوال پیش کیا ہے۔اس کا موضوع آپسی رنجش اور فساد کے ذریعہ بغداد میں ہونے والی تباہ کاریاں ہیں۔

’’زوال بغداد‘‘ کی کہانی میں ۶۵۴ عیسوی کا بغداد نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔اس مخصوص عہد میں جہاں بغداد میں چہار جانب عیش وعشرت اور دولت و ثروت کی پر رونق بہار نظر آتی ہے۔وہیں مختلف مسالک کے سبب اہل بغداد کے مابین سخت عداوت اور انتقام کا جذبہ بھی نظر آتا ہے۔اس وجہ سے ملک میں روز بروز جھگڑے اور فسادات برپا ہوتے ہیں۔اصلاً ملک میں یہ فسادات اور لوگوں کے ذہنوں میں فرقہ وارانہ خیال پیدا کرنے کا کام طقطقی اور شقشقی کرتے ہیں۔یہ دونوں بغداد کے ماہر عیار ہیں۔ان کے شاطرانہ چالوں سے بغداد کے اہل وطن میں آپسی رنجشیں بڑھتی ہیں اور آخر کار ایک روز مرخ کے شیعہ اس رنجش کے نذر ہوجاتے ہیں۔اس کے باوجود خلیفہ بغداد ’’المستعصم باللہ‘‘ ان نازک حالات سے بے خبر جنت نظیر قصر الشجر میں ہر لمحہ عیش پرستی میں غرق رہتا ہے۔

المستعصم باللہ آل عباس سے تعلق رکھنے والا سنی بادشاہ تھا۔جب کہ اس کا وزیر ابن علقمی شیعہ اہل بیت ہے۔اس وقت بغداد میں مختلف مسالک کے پیروکار شافعی، حنبلی اور سنی، شیعہ وغیرہ موجود تھے لیکن سب سے زیادہ آپسی عناد شیعہ اور سنی میں تھا۔ابن علقمی کے بارہا التجا کرنے پر بھی خلیفہ بغداد کرخ کے فساد کو روکنے کے لیے کوئی مناسب قدم نہیں اٹھاتا۔وہ ہر وقت صرف اپنے عیش پرستی اور کاہلی میں غافل رہتا ہے۔آخر کار کرخ کی بربادی ابن علقمی کے دل میں المستعصم باللہ اور سنی فرقہ کے لیے نفرت اور انتقام کی ایسی آگ لے کر آتی ہے کہ جس میں پورے بغداد کی کبھی نہ تھمنے والی تباہی کا مژدہ پنہا ہوتا ہے۔پوشیدہ

طور پر وہ تاتاریوں کے مغل سردار ہلاکو خاں کو بغداد میں یورش کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ اس خوفناک سازش کے تحت وہ بادشاہ سے کہہ کر ایک لاکھ ترکی فوج کو نوکری سے برطرف کرا کے انہیں شہر بدر کا حکم دے دیتا ہے۔ ملک بغداد میں پھیلے ان ہنگامہ آرائیوں اور فرقہ وارانہ عناد کے برخلاف ناول کے ہیرو ہیروئن یوسف بن احمد اور زبیدہ کی محبت باوجود شیعہ اور سنی ہونے کے پروان چڑھتی ہے۔ مسلک سے شیعہ یوسف کی نسبت اپنی خالہ زاد زبیدہ جو کہ سنی ہے، اس سے ٹھہرتی ہے۔ یوسف کی طبیعت ناساز ہونے پر زبیدہ پریشان ہوجاتی ہے اور خادمہ ام زغول کے ساتھ قصر سیدوک میں اس کی شفایابی کے مقصد سے جاتی ہے۔ وہاں اس کی ملاقات ام عنقود اور سید الجنات کی بیوہ عنقودہ سے ہوتی ہے۔ عنقودہ اس کی خاطر و مدارت کرتی ہے اور جنۃ العنقود میں لے جاتی ہے۔ یہ عنقودہ دراصل عیاروں کا سردار مسعود ہے اور ام عنقودہ اس کی ماں ہے۔ یہ اپنا بھیس بدل کر ضعیف الاعتقاد لوگوں خصوصاً عورتوں کو متاثر کرتے ہیں۔ سردار مسعود کو زبیدہ کی خوبصورتی دیوانہ بنا دیتی ہے۔ اسے بلانے کے لیے ام زغول کا سہارا لیتا ہے۔ ساتھ ہی زبیدہ اور یوسف کے مابین دھیرے دھیرے ایسے حالات پیدا کرتا ہے کہ ان میں رنجش ہوجاتی ہے۔ ناول کا ہیرو یوسف ایک رات اپنی وضع تبدیل کر کے ان عیاروں کو خلیفہ کے زیور کے صندوق کے ذریعہ پکڑوا دیتا ہے۔ خلیفہ یوسف سے بہت خوش ہوتا ہے اور اسی رات دونوں کا نکاح شاہی محل میں بادشاہ کے حکم سے ہوجاتا ہے۔ دوسرا دن عیاروں کی پھانسی کا دن ہوتا ہے۔ ان کے معلق ہوتے ہی تاتاری ملک بغداد پر حملہ آور ہوتے ہیں اور خلیفہ المستعصم باللہ ابن علقمی پر اعتماد کرتے ہوئے شہزادہ ابوبکر اور تمام اہل دربار اور معززین شہر کے ساتھ تاتاریوں کے خیمے میں پہنچتا ہے۔ جہاں بادشاہ اور شہزادے کے ساتھ تمام لوگوں کا قتل بڑی بے دردی سے کر دیا جاتا ہے اور پورا بغداد ایک وحشت ناک منظر میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ آخر کار ابن علقمی کا بدلہ پورا ہوجاتا ہے۔ شیعہ اس ہلاکت میں بالکل محفوظ رہتے ہیں۔ تمام بغداد کو موت کی نیند سلانے والے ابن علقمی کو بہت جلد ہلاکو خاں کے ہاتھوں پیام مرگ حاصل ہوجاتا ہے۔

شرر کے دیگر ناولوں کے بالمقابل ''زوال بغداد'' کا پلاٹ کامیاب نظر آتا ہے۔ شرر نے اسے بہترین طریق پر تیار کیا ہے کہ ایک کے بعد ایک آنے والا واقعہ الگ معلوم نہیں ہوتا بلکہ ان میں آپس میں ایک منطقی ربط ہوتا ہے جو کہانی کے ساتھ چلتا رہتا ہے۔ اس ناول کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تاریخ، عشق اور رومان کو آپس میں ضم کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ شرر کے بیشتر ناولوں کے پلاٹ میں سب

سے بڑا نقص تاریخ اور رومان کے سبب ہی ہوتا ہے۔ ناول کے قصے میں شرران دونوں میں مناسبت قائم نہیں رکھ پاتے۔ ''زوال بغداد'' اس خامی سے پاک نظر آتا ہے۔ انہیں اس امتزاج کے ساتھ پیش کیا ہے کہ زبیدہ اور یوسف کا فرضی عشقیہ قصہ ناول میں الگ سے داخل ہوا نہیں معلوم ہوتا۔ بلکہ اسی کے مدد سے ہی وہاں کے حالات عیاروں کی عیاری، مختلف مذہبی فسادات، خلیفہ اور محل کے ساتھ سلطنت کے حالات تک ہماری بخوبی رسائی ہو جاتی ہے۔ اس طرح تاریخ کے ساتھ یہ قصہ بھی حقیقی معلوم ہونے لگتا ہے۔

''زوال بغداد'' میں بہت سے ایسے کردار ہیں جو اپنے اعمال کے سبب اہمیت حاصل کر لیتے ہیں۔ لیکن ان میں سب سے اہم کردار زبیدہ کا ہے۔ ہیرو ہونے کے باوجود یوسف قاری پر کوئی خاص اثر قائم نہیں کر پاتا۔ ہیرو یوسف بن احمد سے زیادہ جاندار اور متحرک زبیدہ کا کردار معلوم ہوتا ہے۔ کہانی کی شروعات میں دونوں کی گفتگو سے یوسف کے غیر متعصّبانہ خیالات معلوم ہو جاتے ہیں لیکن اس کے بعد جن حالات میں وہ قصرِ سیدوک میں پایا جاتا ہے اور جس طرح گرفتار ہوتا ہے۔ جب زبیدہ یوسف سے اس معمے کو حل کرنے کے لیے کہتی ہے تب بھی وہ خاموش رہتا ہے اور آخر کار تمام حالات ام عنقودہ کے ذریعہ معلوم ہوتے ہیں۔ اصلیت ظاہر ہونے کے باوجود قاری کو یوسف سے قربت نہیں ہوتی۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمیں اس کے احساسات تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ اس کے برعکس زبیدہ شروع سے ناول میں متحرک نظر آتی ہے۔ یوسف کے بہ نسبت اس کردار میں اعمال کے ساتھ احساسات کا اظہار شروع سے ہی ہوتا ہے۔ زبیدہ کے اس کردار میں ہمیں وفاداری، عزم و ہمت، بلند حوصلہ نظر آتا ہے اور صنف نازک کی نفسیات کے ساتھ انسانی نفسیات کا علم بھی ہوتا ہے۔

وزیر ابن علقمی منفی کردار کی صورت لیے سامنے آتا ہے۔ تعصب کی جڑیں اس کے دل میں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اپنے منصب اور ملک کا خیال کیے بنا پورے بغداد کو تاتاریوں کے ہاتھ پامال کرا دیتا ہے۔ آخر میں ابن علقمی کا بھی بہت جلد ویسا ہی انجام ہوتا ہے جیسا اس نے اپنے سنی بھائیوں کے ساتھ کیا تھا۔ ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''آخر عوام کے ہاتھ طرح طرح کی اذیتیں اٹھاتا ہوا ہلاکو خان کے پاس پہونچا تو اس نے صورت دیکھتے ہی بگڑ کے کہا ''تمھیں مجھ سے کیا سروکار؟ اور میرے پاس کیوں آئے ہو؟'' جب تم اپنے ولی نعمت اور اپنے آقا مستعصم کے نہ ہوئے تو پھر کس کے

ہو گے؟ میرا کیمپ ایسے دغا بازوں کے لئے نہیں ہے۔'' اور یہ کہہ کے اسے قتل کرڈالا۔'' ۳ے

ناول میں خلیفہ المستعصم کا کردار بھی لائے ہیں۔ بغداد کے زوال کا سب سے بڑا سبب خلیفہ کا ملک سے بے خبر عیاشیوں میں مشغول رہنا ہے۔ خلیفہ حکومت کے ساتھ دین سے بھی اس قدر لاپرواہ ہو جاتا ہے کہ ملک الناصر کی امانت کو اپنی ملکیت سمجھنے لگتا ہے۔ اسے ہر وقت صرف اسی صندوق کی چاہ ہوتی ہے۔ ناول میں شرر کا یہ مذکر کردار اتنا اہمیت نہیں رکھتا ہے کیونکہ انھوں نے پہلی مرتبہ اسلام کے جانباز کرداروں کے بہ نسبت تاریخ نگاری کے لیے تعیش پرست خلیفہ کا انتخاب کیا ہے۔ مستعصم کے کردار میں اتنی تساہلی اور عیش کا مادہ ہے کہ کسی کی بات پر یقین نہیں کرتا اور ابن علقمی کی باتوں میں آکر سب کو جھوٹا قرار دے دیتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

''سہمے ہوئے ملازمین حرم نے عرض کیا کہ'' امیر المومنین بغداد پر تاتاریوں نے یورش کردی۔ جلدی خبر لیجئے ورنہ وہ لوگ شہر کے اندر گھس پڑینگے۔ مستعصم۔'' مجھے معلوم ہے۔ وہ لوگ ادھر سے مصر کی طرف جا رہے ہیں۔ ایک دن کے لیے یہاں باہر پڑاؤ ڈال دیا ہوگا۔'' ۴ے

خواجہ سرا کے اصرار کرنے پر بھی المستعصم کو یقین نہیں آتا اور آخر کار بادشاہ سازش سے ہلاکو خان کے سامنے پیش کیا جاتا ہے اور تمام دولت وعزت کے باوجود بے دردی کی موت بادشاہ کے ساتھ شاہی خاندان اور معززین کو نصیب ہوتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

''ان جواہرات کے لانے میں کئی گھنٹے لگے۔ جب تک مکار ہلاکو خان مستعصم باللہ سے نہایت ہی اخلاق ودلدہی کی باتیں کرتا رہا۔ یہاں تک کہ غروب آفتاب کا وقت قریب آ گیا اور وہ تاتاری افسر محل کے تمام جواہرات اور قصر الشجر کے نوچ کھسوٹے مرصع طلائی درختوں کو خچروں پر لدوا کے لے آئے۔ اور مستعصم اور ہلاکوں کے سامنے رکھ دیا۔ یہ عظیم الشان دولت وحشمت دیکھ کے ہلاکو خان کے ہوش اڑ گئے۔ اس لئے ایسی دولت اور ایسے جواہرات کبھی اس کے وہم وگمان میں بھی نہیں گزرے تھے اور نہ جانتا تھا کہ دنیا کی کسی سلطنت کے قبضہ میں دولت کا ایسا بے مثل و بے نظیر خزانہ ہوگا۔

دیر تک جواہرات کو ہاتھ سے اٹھا اٹھا کے دیکھتا اور تعجب کرتا رہا۔ پھر سونے کی ایک کشتی میں ان میں سے چند منتخب جواہرات رکھ کے مستعصم کے سامنے پیش کئے اور تمسخر کے لہجے میں کہا ''انھیں نوش جان فرمایئے۔'' ۵ے

ناول کی زبان بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے۔ ان کا رومانی خاص لب ولہجہ اس ناول میں برقرار رہا ہے۔ شرر کے اسی زبان و بیان کی صفت کے سبب انھوں نے مختلف مقامات و واقعات کے منظر کو بہترین طور پر پیش کیا ہے۔ شرر کے ناولوں میں اسلوب اور مکالموں میں بعض دفعہ اس قدر رنگینی ہوتی ہے کہ کرداروں کی بے باکیت جذبۂ محبت سے نکل کر سوقی پنا پر پہنچ جاتی ہے اور شرر جیسے شخص سے ایسے کلام کی امید نہیں ہوتی۔ یہ ناول بھی اس خامی سے مبرا نہیں ہے۔ اس طرح ہمیں شرر کی شخصیت اور ناول نگاری میں ایک تضاد ملتا ہے۔

شرر نے ناول میں کامیاب منظر نگاری کی ہے۔ اسی سبب ہمیں بغداد کے آسائشوں اور شان و شوکت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہیں ناول میں موجود سوز و گداز اور لرزہ خیز مناظر ہمیں مضطرب کر دیتے ہیں۔ گویا ان مقامات پر شرر کی فنکاری کے سبب ایک جان آ جاتی ہے اور اسے پڑھ کر قاری کے دل میں افسوس کے بادل گھر جاتے ہیں۔ ناول کا وہ منظر ملاحظہ فرمائیں جب ہلاکو خاں کا تشدد ایک گناہ کی صورت اہل بغداد پر ہوتا ہے:

''سب کو تاتار کے خونخوار بہائم نے گھانس کی طرح کاٹ کے ڈال دیا۔ اب اسکے بعد پہلے سے زیادہ شدت کے ساتھ قتل عام جاری تھا۔ بوڑھے، بچے، مرد، عورت، سپاہی اور تاجر ادنیٰ واعلیٰ بلا استثنا و امتیاز قتل ہو رہے تھے۔ مکانوں میں آگ لگائی جاتی تھی اور ہر طرف شعلے بلند تھے۔ حریم خلافت کی نازک اندام و ماہ طلعت جادو نگاہیں جھونٹے پکڑ پکڑ کر عیش کدوں سے نکالی اور رسیوں میں باندھ باندھ کے ہلاکو خاں کے سامنے پیش کی جاتیں۔ کتب خانہ جن میں چھ سو برس کا اسلامی لٹریچر جمع تھا، بے رحمی کے ساتھ برباد کئے جاتے تھے۔ تاتاریوں کے جاہل و وحشی بہائم کتابوں کو نکال نکال کے دجلہ میں پھینکتے اور ان کی عمارتوں میں آگ لگاتے تھے۔ دجلہ کا پانی جو خون کی ندیاں بہنے سے سرخ ہو رہا تھا، اب کتابوں کے پھینکنے اور بہائے جانے سے سنگدل

مغلوں کے دلوں کی طرح سیاہ ہو گیا۔'' ۶ے

غرض کہ شرر کا یہ ناول کہانی، پلاٹ، کردار، زبان، منظر نگاری وغیرہ کے سبب ایک کامیاب تاریخی ناول کے معیار پر پورا اترتا ہے کیونکہ کہیں بھی ناول کو پڑھ کر ہمیں مصنوعی پن کا احساس نہیں ہوتا۔ ساتھ ہی ایک خاص عہد کے تمام حالات سے آشنائی ہونے کے ساتھ ناول سے مزید دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔

''رومۃ الکبریٰ''

شہر روم جو اپنی اقبال مندی کے سبب ''رومۃ الکبریٰ'' کے نام سے جانا جانے لگا تھا کیونکہ ہر دور میں قیصر روم نے اپنی طاقت وشجاعت اور زبردست فتوحات سے لگ بھگ چھ سو برس تک روم پر اپنی بادشاہت اور ساری دنیا میں روم کی شان و ہیبت کو برقرار رکھا تھا۔ اس کے باوجود سن ۴۰۴ء میں روم میں ایک ایسا وقت آیا جب اس ملک پر قوم گوتھ حملہ آور ہوئے اور شہر روم کے کبھی نہ ڈوبنے والے آفتاب کو گہن لگ گیا۔ شہنشاہ قیصری کی حکومت کے ساتھ عظیم روم کے حسن و دولت کی نیرنگی اور تہذیب کو وحشی قوم گوتھ نے اپنی تلواروں کی نذر کر دیا۔ پیشِ نظر ناول ''رومۃ الکبریٰ'' عظیم شہر ''رومہ'' کی تہذیب واقدار اور دولت و ثروت کے زوال پر مبنی ہے۔

۱۹۱۳ء میں لکھا گیا یہ ناول رومۃ الکبریٰ کے شکست کی پرسوز کہانی کو بیان کرتا ہے۔ قوم گوتھ کو میدان جنگ میں ہرا کر واپس رومۃ الکبریٰ میں آنے والے رومی لشکر اور شہنشاہ قیصر ہونیوروس کے استقبال کے لیے اہل روم 'جشن ٹرائمف' کا انعقاد کرتے ہیں۔ اس جلسے سے ذرا قبل ہی شہزادی پلا قیدیا کی ملاقات ایک جوان ارسطو بلوس سے ہوتی ہے۔ جو شہزادی کو اس کی سہیلیوں کا خط لا کر دیتا ہے۔ خط کے جواب کے لیے کل کی ملاقات طے ہوتی ہے۔ شاندار جلسہ ٹرائمف میں قوم گوتھ کے لشکر اور معززین کے ساتھ ملکہ گوتھ (بادشاہ الارق کی بیوی) بھی پابہ زنجیر نظر آتی ہے۔ یہ منظر دیکھ کر دور کھڑے چند جوان مشتعل ہو جاتے ہیں۔ جو دراصل گوتھ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں ایک جوشیلا جوان رومیوں سے اسی وقت انتقام لینے کا ارادہ کرتا ہے لیکن ساتھیوں کے سمجھانے پر تدبر سے کام لیتا ہے۔ دوسرے دن ساحل دریا سے متصل باغ میں شہزادی کو تنہا دیکھ کر ایک رومی افسر اس سے ملاقات کرنے آتا ہے۔ اور ''اسٹیلی شو''

کی برائیاں کرتے ہوئے اس سے بدفعلی کرنا چاہتا ہے۔عین اسی وقت ارسطو بلوس اسے قتل کر کے شہزادی کی زندگی وحرمت بچالیتا ہے۔شہزادی اس کی مشکور ہوتی ہے۔اس کے مدد کا ارادہ ظاہر کرتی ہے۔ارسطو بلوس شہزادی کے سامنے اپنے دوست اڈولفوس کی محبت اور شہزادی کے لیے اس کی بے قراری کا بیان کرتا ہے۔شہزادی چند عرصے کا وقت سوچنے کے لیے مانگتی ہے۔ارسطو بلوس جو الارق کا سفیر بن کر آیا ہوتا ہے، چند شرائط کے ساتھ امن کا پیغام دیتا ہے جسے اسٹیلی شو کی وجہ سے بادشاہِ قیصری مان لیتا ہے۔اس سبب دیگر اہل دربار اسٹیلی شو سے دشمنی کرنے لگتے ہیں اور اس کی ہلاکت کا منصوبہ بناتے ہیں اور شہنشاہ کو اس کے چچا اور قوم کے وفادار اسٹیلی شو سے بدظن کرتے ہیں۔حتیٰ کہ شہنشاہ اسے پکڑنے اور اس کے دوستوں کو قتل کرنے کا حکم دیتا ہے۔اب جگہ جگہ ملک روم میں قتل عام ہونے لگتا ہے۔یہاں تک کہ اپنی جان بچاتے ہوئے اسٹیلی شو گرجا گھر میں پناہ گزیں ہوتا ہے لیکن وہ لوگ بہانے سے اس کی حفاظت کا وعدہ کرتے ہوئے اسے باہر بلا کر قتل کر دیتے ہیں۔اسٹیلی شو کی زندگی شہر روم کے زوال اور بربادیوں کو روکنے والی مضبوط آخری زنجیر ہوتی ہے لیکن اس کی موت سے یہ زنجیر بھی نازک تاروں کی طرح ٹوٹ جاتی ہے اور شہر پر بادشاہ الارق کا قہر غضب بن کر نازل ہوتا ہے۔

الارق رومۃ الکبریٰ کا محاصرہ کر لیتا ہے۔جس کے سبب چند ہی دنوں میں عوام بھوک کی شدت اور قحط سالی سے مرنے لگتی ہے۔اس کے ساتھ طاعون بھی اہل روم پر عذاب الٰہی بن کر نازل ہوتا ہے۔اس کے باوجود شہنشاہ ہونیوروس اپنی رعایا اور حکومت سے بے خبر شہر راونا میں اپنی عشرت گاہ میں مزے لوٹتا رہتا ہے اور الارق کی شرطوں کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے۔جس میں ایک شرط شہزادی پلاقیدیا کا عقد ولی عہد اڈولفوس کے ساتھ کرنا ہوتا ہے۔شہنشاہ یہ شرط گوارا نہیں کرتا، کیونکہ اہل روم اپنے مقابل قوم گوتھ کو بالکل جاہل تصور کرتے ہیں۔بادشاہ الارق کے خوف اور اپنی حالت زار سے اہل روم اس کی منشا کے تحت اتالوس کو نیا حکمراں مقرر کرتے ہیں اور الارق کے حکم سے اتالوس قیصر ہونیوریوس سے جنگ کرنے نکل کھڑا ہوتا ہے۔ادھر راونا کے ساحل پر افریقہ کے چند سپاہیوں کا لشکر ہونیوروس کی مدد کے لیے آتا ہے۔یہ سن کر بادشاہ خوش ہو جاتا ہے اور لشکر میں موجود افسر ساروس کو اس سے مقابلہ کے لیے بھیجتا ہے۔ساروس اتالوس کو شکست دے دیتا ہے۔اس کامیابی کے نتیجے میں شہنشاہ اسے انعام دینا چاہتا ہے۔ادھر الارق کو اپنی شکست ناقابل یقین معلوم ہوتی ہے۔اتالوس سے سچائی دریافت کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ قوم گوتھ کا

سردار ساروس بادشاہ روم سے جا کر مل گیا ہے۔ یہ جان کر الارق ایک ارادے کے تحت بادشاہ ہونوریوس کو بادشاہی اور تاج واپس کر دیتا ہے اور تمام حکومت اپنے جانب منسوب کرنے کا وعدہ کر کے چلا جاتا ہے۔ اتالوس کے خط اور تاج لانے پر دربار میں خوشیاں منائی جاتی ہیں۔یہیں افسر ساروس بادشاہ سے شہزادی پلاقیدیا کا ہاتھ مانگتا ہے۔ یہ سن کر بادشاہ طیش میں آجاتا ہے لیکن وقتی مصلحت کے تحت خاموش ہو جاتا ہے۔ادھر الارق غیظ وغضب میں مشتعل دوبارہ روم کا قصد کرتا ہے۔اب روم پر کھلے عام قتل وغارت گری ہونے لگتی ہے۔ ہر طرف ایک لوٹ مچی ہوئی ہے۔ یہ لوٹ دولت کے ساتھ عزت وحرمت کو بھی قدموں تلے روند دیتی ہے۔قوم گوتھ کے ہاتھوں روم کے معززین غلام بنتے ہیں اور ان کی بیویاں اور عورتیں ان کے لیے سامان دلچسپی قرار پاتی ہیں۔شہر روم کو ہر طرح سے مسمار کرنے کے بعد بادشاہ الارق سارا خزانہ لے کر مغربی ومشرقی بلاد کی طرف بڑھتا ہے اور اطالیہ کو زیر نگیں کرتا ہوا فاتح وقت قرار پاتا ہے لیکن اس دوران بادشاہ الارق کی موت ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ اڈولفوس یہ منصب سنبھالتا ہے جو اس کی بیوی کا بھائی ہے۔اڈولفوس کی ہمراہی میں ایک بار پھر یہ لشکر شہر روم کی طرف رخ کرتا ہے۔

ادھر ساروس کے مسلسل ضد پر بادشاہ ہونیوروس شہزادی پلاقیدیا کو اسے لینے بھیجتا ہے۔ساروس کے بدظن کرنے پر شہزادی راحب کا بھیس تبدیل کر اس کے ساتھ نکل پڑتی ہے لیکن ایک دفعہ اڈولفوس کو دیکھنے کا وعدہ کرتی ہے۔ساروس بادشاہ اڈولفوس کے خواب گاہ میں شہزادی کو لے آتا ہے۔اڈولفوس کا چہرہ دیکھ کر شہزادی کے منہ سے ارسطوبلوس کا نام نکلتا ہے اور بڑی تیزی سے ساروس کے حملے کو اپنے ہاتھ پر روکتی ہے۔ساروس اڈولفوس کے محافظ کے ہاتھوں قتل کر دیا جاتا ہے اور یہیں شہزادی پر یہ عقدہ کھلتا ہے کہ بادشاہ اڈولفوس ہی ارسطوبلوس ہے۔ یہ دیکھ کر شہزادی کی بدگمانی دور ہو جاتی ہے۔اڈولفوس کے مصالحاتی پیش کش سے روم قیصری ہونیوروس اس سے ملتا ہے۔ جہاں اڈولفوس کے تمام حکومت ترک کرنے کے اعلان سے بادشاہ کو یقین آجاتا ہے اور اپنی بہن شہزادی پلاقیدیا کا ہاتھ اڈولفوس کے ہاتھ میں دے دیتا ہے۔اڈولفوس شہزادی کو بہ طور امانت ہونیوروس کے پاس چھوڑ دیتا ہے۔ایک بار پھر اڈولفوس اور پلاقیدیا کے بیچ اہل روم آجاتے ہیں لیکن بادشاہ ہونوریوس کی مرضی اور شہزادی کے اقرار سے وہ اڈولفوس کے پاس بھیج دی جاتی ہے۔ جہاں نہایت شان وشوکت کے ساتھ دونوں ایک ہو جاتے ہیں۔اس خوبصورت انجام کے ساتھ ناول اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔

رومۃ الکبریٰ کے پلاٹ کا جائزہ لینے پر یہ ناول ابتدا تا انتہا نقص سے پاک معلوم ہوتا ہے۔ شرر ناول میں تاریخ کے ساتھ عشقیہ قصہ بھی بیان کرتے ہیں۔ شرر قوم گوتھ اور روم کے مابین ہونے والی جنگ کا سبب پلاقیدیا کو بتاتے ہیں۔ وہ یہ تمام امور ناول کے پلاٹ کو منضبط کرنے اور حتی الامکان کامیاب بنانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ ناول کو پڑھ کر روم کی گزشتہ تاریخ کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہوتی ہے۔ مثلاً روم کی تہذیب وتمدن، وہاں کے آداب معاشرت، تبدیلی مذہب، عیش پرستی اور ظاہر پرستی وغیرہ۔ ان تمام حالات کو شرر ایک علمیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہاں شرر کی تاریخی معلومات حیرت میں ڈال دیتی ہے اور قاری ان کی تاریخ دانی سے متاثر ضرور ہوتا ہے لیکن ایک ناول کے لحاظ سے یہ تاریخ نگاری ناگوار معلوم ہوتی ہے کیونکہ وہ کئی صفحات میں صرف رومۃ الکبریٰ کی عظمت اور حالات سے متنبہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ تاریخ ان کی ناول نگاری پر اثر انداز ہوتی ہے اور قاری بیزاری محسوس کرنے لگتا ہے۔ روم کی تاریخ پر شرر نے اپنا پورا زور صرف کر دیا ہے۔ اس سبب ناول میں موجود رومانی قصہ پس منظر میں چلا جاتا ہے اور قاری تاریخ کے بہ نسبت ناول کے اگلے صفحات پر عشقیہ اور رومانی واقعات کا خواہاں ہو جاتا ہے۔

ناول میں بہت سے کردار موجود ہیں جو ناول کے ساتھ تاریخ میں بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں قیصر ہونیوروس، بادشاہ، الارق، اڈولفوس، شہزادی، پلاقیدیا، اسٹیلی شو خاص ہیں لیکن اس ناول میں شرر کی کردار نگاری اس درجے کو نہیں پہنچ پائی ہے کہ ان تاریخی کرداروں کو ان کے حرکات وسکنات کے ساتھ اپنے قاری کے سامنے ہو بہو پیش کر سکیں۔ یہ اس ناول کا سقم ہے۔ باوجود کوشش کے قاری کو ان کے احساسات تک رسائی نہیں ہو پاتی۔ قیصر ہونیوروس اور شہزادی پلاقیدیا کے کردار کو شرر بھیڑ سے الگ تھوڑی دیر کے لیے سوچوں میں گم دکھاتے ہیں لیکن ان کی فکر ایک لمحے کے لیے ہوتی ہے۔ اس لیے باوجود کوشش وہ لمحہ تاثیر کا کام نہیں کر پاتا۔ ناول کے اہم کردار ہیرو کو ہی دیکھیں۔ یہ کردار شروع میں ارسطوبلوس کے نام سے قاری اور شہزادی کے سامنے آتا ہے اور ناول کا لگ بھگ ایک تہائی حصہ گزر جانے کے بعد بھی یہی کردار اہم نظر آتا ہے اور اڈولفوس کا کردار پس منظر میں رہتا ہے۔ پھر ساروس کے واقعہ سے اڈولفوس کے کردار میں روشنی ڈالی جاتی ہے۔ جہاں سے اڈولفوس کا کردار سامنے آتا ہے، وہاں سے ارسطوبلوس کا کردار خاموش ہو جاتا ہے۔ یقیناً اس کردار کے متعلق شرر قاری کو بھی لاعلم رکھنا چاہتے تھے۔ کہیں نہ کہیں

ارسطو بلوس اوراڈولفوس کے ایک ہی کردار ہونے پر ہمیں شبہ بھی رہتا ہے مگر بعد میں ساروس کے وار پر شہزادی کے ساتھ قاری کو بھی ارسطو بلوس اوراڈولفوس دونوں کردار کے ایک ہی شخصیت ہونے کا علم ہوتا ہے اور حقیقت جاننے پر بھی ہمیں حیرت نہیں ہوتی اور شک یقین میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ اکثر ناولوں میں شرر کا کرداروں کو لے کر یہ رویہ ایک مضحکہ خیز پہیلی کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ البتہ اسٹیلی شو کے کردار کو شرر نے خوبی سے نبھانے کی کوشش کی ہے۔ اپنے حرکت وعمل اور فکر وفیصلے سے یہ کردار جس طرح مختلف اسباب پیدا کرنے میں ذمہ دار ہوتا ہے اور ان تمام واقعات کے اسٹیلی شو سے منسلک ہونے سے اس کردار کی اہمیت آپ ہی معلوم ہوتی ہے۔

اس کے باوجود رومۃ الکبریٰ اپنی چند خصوصیات کے سبب اہمیت کا حامل ہے۔ شرر کے بیشتر ناول دو فریقوں کے تصادم پر مبنی ہوتے ہیں جن میں سے ایک کی فتح اور دوسرے کی شکست ہوتی ہے۔ اکثر فریقین کی ظفر وشکست میں شرر کا رتعصّبانہ رویہ ظاہر ہوتا ہے لیکن اس ناول میں شرر نے کسی فریق کو کامیاب کر کے دوسرے کی شکست نہیں دکھائی ہے۔ ناول کا اختتام دونوں فریقوں کی کامیابی کے ساتھ خوش انگیز ہوتا ہے۔ ایسا اس سبب ہے کہ ان میں کوئی بھی اسلام کا دعویٰ نہیں کرتا۔ اس لیے دونوں گروہوں کی کامیابی سے قاری مطمئن ہوجاتا ہے۔

''لعبتِ چین''

''لعبتِ چین'' (۱۹۱۹ء) عبدالحلیم شرر کے دیگر تاریخی ناولوں کی طرح یہ بھی ایک تاریخی ناول ہے جس میں تاریخی حقائق کے ساتھ مفروضی قصے کی بھی آمیزش ہوئی ہے۔

ناول کی تاریخ عبداللہ بن زبیر کے عہد اور مابعدِ خلافت کے واقعات وحالات اور شورش سے لبریز ہے۔ شرر نے ناول میں ایک خاص عہد ۶۴ ھ میں ملکِ عرب کے علاوہ دیگر ممالک میں اسلامی حکومت سے متلعق عام واقعات کو قلم بند کیا ہے۔ ناول میں موجود صفحے شرر کی سنجیدہ تاریخ دانی کا ثبوت دیتے ہیں۔

''لعبت چین'' کا ہیرو موسیٰ بن عبداللہ ایدن کے شہر خراسان سے ہجرت کر کے شہر سمرقند میں مقیم نظر آتا ہے۔ ایک دن شہر کی بعض مختلف رسوم میں ایک عجیب وغریب رسم ہوتی ہے۔ رسم کی تفصیل جان کر موسیٰ

اس میں شرکت کرتا ہے اور سپہ سالار اور وزیر نوشگیں کو مات دے کر نازنین قتلق خانم کو جیت لیتا ہے۔ وزیر کی ناگہانی موت سے بادشاہ اور تمام شہر موسیٰ اور عرب کے باشندوں سے نفرت کرنے لگتے ہیں۔اسی دوران ایک اور رسم وقوع پذیر ہوتی ہے۔جس میں موسیٰ کو قتل کرنے کا منصوبہ بنایا جاتا ہے لیکن برخلاف امید والی خراسان ارسلان کی منگیتر شہزادی نوشین کو موسیٰ ایک بار پھر بہادری سے جیت لیتا ہے۔خراسان میں مقیم یہ عرب باشندے جشن منا رہے ہوتے ہیں کہ اسی لمحے بادشاہ طرخون کا خط ان کے لیے آتا ہے جس میں صاف طور پر ملک خراسان چھوڑ کر نکل جانے کا حکم ہوتا ہے۔اب موسیٰ اپنے احباب کو لے کر آگے بڑھتا ہے اور ترمذ پر قابض ہو جاتا ہے۔اور قلعہ میں قیام پذیر ہو کر ایک خوشگوار زندگی گزارنے لگتا ہے۔ادھر ارسلان نوشین کی محبت میں دیوانہ ہو کر موسیٰ سے انتقام لینا چاہتا ہے اور موسیٰ کے خلاف سازش کر کے مسلم اور غیر مسلم ممالک کو اس سے جنگ کرنے کے لیے تیار کرتا ہے۔اس طرح ارسلان کی ناپاک منصوبہ بندی اور مکر و فریب سے موسیٰ کو کئی دفعہ مختلف افواج سے لڑنا پڑتا ہے لیکن موسیٰ ہر بار اپنی بہادری سے انہیں شکست دے دیتا ہے۔اسی طرح پورے ناول کا پلاٹ شہزادی نوشین کے لیے واقع ہوئے انہی معرکہ آرائیوں پر منحصر ہے۔ ناول کے آخر میں شہزادی نوشین کے مشورے سے موسیٰ شہر کاشغر چلا جاتا ہے۔وہاں اپنی پہچان تبدیل کر کے بہ طور موسیٰ زندگی بسر کرنے لگتا ہے۔

شرر نے ''لعبت چین'' میں تاریخ کا بیان اس شدت کے ساتھ کیا ہے کہ ناول کے بیشتر صفحات محض تاریخی مواد معلوم ہوتے ہیں۔تاریخ کی زیادتی سے ناول کا پلاٹ پیچیدہ معلوم ہونے لگتا ہے اور قاری پر یہ خالص تاریخی بیان ناگوار گزرتے ہیں۔

ناول میں کرداروں کی ایک بھیڑ ہے اور اکثر ایک کے بعد ایک ہم مشابہ نام کے آنے سے یہ کردار آپس میں مسخ ہو جاتے ہیں۔ ناول کی ابتدا میں جتنے مخصوص انداز سے ایک کردار کا تعارف دیتے ہیں، آگے بڑھتے ہوئے اسی تیزی سے وہ کردار کہانی کے پس منظر میں کہیں غائب ہو جاتا ہے۔اس سبب کوئی کردار اپنا واضح نقش نہیں رکھتا۔ بہر حال تمام کرداروں میں دو کردار ہیرو موسیٰ بن عبداللہ اور ہیروئن شہزادی نوشین کا اہم ہے۔موسیٰ بن عبداللہ کے کردار میں بہت سی تبدیلیاں ہوتی ہیں لیکن یہ تبدیلی ارتقائی نہ ہو کر طبیعت کے تضاد کو ظاہر کرتی ہے۔ عالم اسلام کا بہادر جوان موسیٰ خراسان سے ایک نیک ارادے کے ساتھ چلا ہوتا ہے لیکن سمرقند میں پہنچ کر معاملات عشق میں اس قدر غرق ہو جاتا ہے کہ آخر میں تمام معرکہ

آرائی حسن وعشق کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ناول میں ایک جری بہادر کی حیثیت سے متعارف ہونے والا ہیرو آخر میں ایک گم نام شخص کی طرح زندگی گزار دیتا ہے۔

اسی طرح ناول میں اس سے چند ایسے فعل سرزد ہوتے ہیں جن کے سبب قاری اس سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ ایک ناپسندیدگی کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔مثال دیکھئے:

''اس مہ پارۂ حورنزاد کی صورت دیکھتے ہی موسیٰ پر عجیب محویت کا عالم طاری ہوا۔ بے اختیار دل میں آئی کہ دوڑ کے اسے گود مین اٹھالے مگر ضبط سے کام لیا

... یہ سن کر موسیٰ نے ایک جوش مسرت کے لہجے مین کہا اگرچہ ہماری نظر مین یہ رسم عجیب وغریب ہے مگر بات نہایت ہی معقول و دلچسپ ہے۔ یہ کہتے ہی بغیر کسی سے مشورے کیےاور بلا تامل وہ اس حجلہ عروسی میں گھس گیا۔ جاتے ہی اس نازنین کو کھینچ کے گود میں بٹھالیا۔اُسکے لب لعلین کے بوسے لیےاور بیٹھ کے کھانا کھانے لگا۔'' ۷ے

اس طرح ایک موقعہ پر جب موسیٰ کے والد عبداللہ بن خازم تمیموں کو معاف کرنا چاہتے ہیں تو اس وقت موسیٰ کا یہ بیان:

''ابا جان آپ معاف کرتے چاہے معاف کردیں۔لیکن اگر یہ خونخوار قاتل اور میرے بھائی کی جان لینے والے زندہ بچ گئے تو میں زندہ نہ رہوں گا۔ زہر کھالون۔خودکشی کرلون یا جو جی میں آئے گا کر گزرون گا۔'' ۸ے

ان قول وفعل سے ہیرو کی قد آور شخصیت مسخ ہوجاتی ہےاور ذرا دیر قبل جو تصویر قاری کے ذہن میں بنی تھی وہ ٹوٹ جاتی ہے۔ ہیرو کی طرح شہزادی نوشین کا کردار بھی اہم ہونے کے باوجود غیر اہم کردار کے زمرے میں آ گیا ہے۔شرر نے ناول کا عنوان ہیروئن کی حسن وخوبصورتی پر رکھا ہے۔اس کے باوجود شرر نے ہیروئن کی سراپا نگاری اور کردار نگاری کے ساتھ اس کی نفسیاتی پیش کش کا بیان فراموش کردیا ہے۔ اگرچہ درمیانِ قصہ ہیروئن کے قول وعمل سے کسی تاثر کا احساس ہوتا ہےلیکن یہ تاثر نامکمل ہے۔

’’مینا بازار‘‘

۱۹۲۵ء میں شائع ہوا ناول ’’مینا بازار‘‘ کا شمار شرر کے آخری دور کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ’’مینا بازار‘‘ ایک تاریخی ناول ہے۔ شرر کے ناولوں میں تاریخی مواد وافر مقدار میں ملتا ہے اور ان تمام واقعات کی منظر کشی میں شرر ندرت اور فنی کارگزاری سے کام لیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے تاریخی ناول قاری کو کسی نہ کسی سطح پر متاثر ضرور کرتے ہیں۔ ان عناصر سے مختلف شرر نے ’’مینا بازار‘‘ کے پلاٹ کی بنیاد رکھی ہے۔

’’مینا بازار‘‘ کی کہانی میں ہندوستانی مغلیہ حکومت کے ایک خاص عہد کو بیان کیا گیا ہے۔ وہ عہد بادشاہ شاہجہاں اور ان کی بیگم ممتاز محل کا ہے۔ کہانی کی ابتدا دولتِ مغلیہ کے شاہی دربار سے ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ سے دلچسپی اور تعمیراتی ذہن رکھنے والے بادشاہ شاہ جہاں اپنی جاہ وحشمت کے ساتھ تخت طاؤس پر جلوہ فگن ہیں۔ اس وقت دربار میں مغلیہ سلطنت کے وزیر سعد اللہ خاں اور دیگر امرائے دربار بادشاہ کے سامنے ادب سے بیٹھے ہیں۔ حکیم مسیح الزماں کی تعریف پر بادشاہ داتا رام برہمن کو کلام سننے کے لیے یاد کرتا ہے۔ شاعر کے کلام کو سننے کے بعد دربار میں شہنشاہ جلال الدین محمد اکبر کی تادتازہ ہو جاتی ہے۔ ان کی انفرادیت کے ساتھ ’’مینا بازار‘‘ کا تذکرہ بھی ہوتا ہے۔ تخت پر جلوہ گر بادشاہ شاہ جہاں کو مینا بازار کی باتیں اتنی دلچسپ معلوم ہوتی ہیں کہ دوبارہ اس کے قیام کا منصوبہ بناتے ہیں۔ شاندار عمارت تیار ہونے کے بعد ملکۂ جہاں ممتاز محل کے ہاتھوں اس کا افتتاح ہوتا ہے اور تمام شہروں سے خوبصورت و اعلیٰ نصب دوشیزائیں بازار میں شرکت کی غرض سے آتی ہیں۔ جن میں خرید وفروخت کرنے والی دونوں گروہ اپنی پری وش اداؤں سے بازار کا حسن دوبالا کر دیتی ہیں۔ بادشاہ شاہ جہاں مینا بازار کے دورے کے لیے جاتے ہیں۔ اسی بازار میں انہیں ایک شوخ اور مثل حور نازنیں گل رخ بیگم پسند آ جاتی ہے۔ بادشاہ اسے محل میں کھانے پر دعوت دے کر چلے جاتے ہیں۔ گل رخ بیگم ایوانِ شاہ جہاں میں تین دن بادشاہ اور ملکہ کے ساتھ پر تکلفانہ گزار کر چوتھے روز گھر پہنچتی ہے۔ وہاں اس کا شوہر بدظن ہو کر اسے فوراً طلاق دے دیتا ہے۔ بادشاہ اسے توہین سمجھ کر تمام علماء کرام سے فتویٰ جاری کراتے ہیں اور اسے سزائے موت کا حکم دیتے ہیں۔ گل رخ بیگم یہ سن کر بے ہوش ہو جاتی ہے اور بادشاہ سے معافی کی التجا کرتی ہے۔ مغل بادشاہ اس سے نکاح کی شرط رکھتے ہیں اور وہ تھوڑے سے تذبذب کے ساتھ ملکہ جہاں کے سمجھانے پر مان جاتی ہے۔

ایام عدت گزر جانے کے بعد دونوں کا نکاح ہو جاتا ہے اور کہانی جمال کے اچھے انجام اور گل رخ کی خوش قسمتی کو بیان کرتی ہوئی ختم ہو جاتی ہے۔

جیسا کہ بیان ہو چکا ہے ناول میں ہندوستان کی سرزمین کے ساتھ ایک خاص عہد کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ منصور موہنا میں بھی ملک ہندوستان کو محور بنایا گیا ہے۔ لیکن منصور موہنا اپنی تاریخی بیان، کردار اور جنگی واقعات سے جتنی اہمیت رکھتی ہے اس کی بہ نسبت یہ ناول صرف عشقیہ واقعے پر مبنی ہے لیکن ناول میں موجود اس واقعے کو ہم صحیح طرح سے ''عشقیہ'' کا نام بھی نہیں دے سکتے بلکہ ایک واقعہ ہی قرار دیا جائے گا۔

''مینا بازار'' میں شرر تاریخی ناول نگار کے لحاظ سے کامیاب نہیں ہوئے ہیں کیونکہ اس میں انھوں نے شاہجہانی عہد کے دیگر پہلوؤں کا بیان نہیں کیا ہے۔ شرر پلاٹ کے علاوہ کرداروں کے ساتھ بھی انصاف سے کام نہیں لے سکے ہیں۔ تاریخ کے دو اہم کردار شاہجہاں اور ممتاز محل کی شخصیت کو اگر چہ ابتدا میں تھوڑا بہت رعب دکھایا ہے لیکن بعد کے صفحات میں ان میں وہ دم خم نظر نہیں آتا بلکہ شرر کی کردار نگاری سے قاری کے لیے شاہ جہاں کی ذات ایک ظالم صفت عشقیہ مزاج بادشاہ کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

زبان اور منظر نگاری کے لحاظ سے شرر کسی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ انھوں نے ناول میں زبان میں مغلیہ عہد کی شان و شوکت اور جمال آرائی و مصوری کا مکمل خیال رکھا ہے۔ جہاں مینا بازار کا بیان ہوتا ہے وہاں ان کا اسلوب مرصع معلوم ہوتا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ کچھ تو مغلیہ حکومت کے اس عہد کی شان و شوکت اور فنکاری دکھانے کے لیے ایسے ہی زبان کی ضرورت تھی اور خود شرر اپنی زبان میں انہیں لوازمات کا خیال رکھتے تھے۔

اس کے باوجود مجموعی اعتبار سے یہ ناول کامیاب نہیں کہا جا سکتا بلکہ ایک عام سطح کا ناول ہی قرار پاتا ہے۔ اس کارنامے سے تاریخی ناولوں میں کوئی بہترین اضافہ نہیں ہوتا کیونکہ نہ تو اس میں تاریخ کی وہ شان نظر آتی ہے۔ جو شرر کے دیگر ناولوں میں پائی جاتی ہے اور نہ ہی اس سے شرر کا مقصد مکمل ہوتا نظر آتا ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا

''امراؤ جان ادا''

۱۸۹۹ء میں منظر عام پر آنے والا ناول ''امراؤ جان ادا'' اردو کا پہلا ناول ہے جو بلا شبہ ایک مکمل ناول کے دائرے پر پورا اترتا ہے۔ ناول میں پائے جانے والی زندگی ہمارے موجودہ معاشرے سے بالکل مختلف ہے۔ جس سے ہمارے دل میں ایک شبہ سا گزرتا ہے لیکن جب ہم اس کا قصہ پڑھتے ہیں تو ایک خاص عہد اس میں موجود پاتے ہیں۔ یہ عہد ۱۸۵۷ء سے ماقبل اور مابعد کا عہد ہے۔ اس مخصوص مدت کا جس تجرباتی شعور اور غیر جانبدارانہ بیان رسوا نے کیا ہے، ان کے انداز نے اس عہد کے ساتھ امراؤ جان اور رسوا دونوں کو زندہ جاوید بنا دیا ہے۔

''امراؤ جان ادا'' (۱۸۵۷ء) میں شہر اودھ اور اس کے اطراف کے حالات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس قصے کی ڈور دو اہم کردار رسوا اور امراؤ جان کے ہاتھوں میں ہے۔ یہ دونوں اول تا آخر کہانی میں موجود سب سے اہم کردار ہیں۔ جس میں اول سامع ہے اور دوئم قائل۔ رسوا ناول میں امراؤ جان کے آشنا اور مصنف کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے براہ راست کہانی نہیں بیان کی بلکہ امراؤ جان کو ایک قصہ گو کے طور پر مقرر کیا ہے اور اسے اول تا آخر اپنی سوانح بیان کرنے کی فرمائش کرتے ہیں۔ امراؤ کی منھ سے نکلنے والے لفظوں کو رسوا ناول کی صفحات میں تحریر کرتے گئے۔ نتیجتاً یہ ناول سامنے آیا۔ یہ ناول میں استعمال ہوئی بہترین تکنیک ہے۔

ناول کو پڑھتے ہوئے ایک اہم سوال قاری کے ذہن میں آتا ہے کہ آخر امراؤ جان کے ذریعہ ہی رسوا نے کہانی کیوں بیان کی اور اس کا موضوع امراؤ جان ادا کیوں رکھا؟ امراؤ کے ساتھ ''جان'' کا لفظ ہمیں کردار کے طوائف ہونے اور لفظ ''ادا'' اس طوائف کا شاعرہ ہونے پر یقین دہانی کراتا ہے۔ اس خیال کی تصدیق چند صفحات پڑھنے سے ہو جاتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت لکھنؤ کی یہ ارباب نشاط حسن و ناز کی اور رقص وسرور کے ساتھ تعلیم و تہذیب سے بھی واقف ہوتی تھی۔ ناول میں امراؤ جان کا بیان دیکھئے:

''مولوی صاحب نے بہت ہی شفقت سے مجھے پڑھایا تھا۔ الف بے ختم ہونے کے

بعد کریما، مامقیما، محمود نامہ صرف روان پڑھا کے آمدنامہ یاد کرادیا۔ اس کے بعد گلستان شروع کرادی۔ دوسطریں پڑھاتے تھے سبق حفظ کرایا جاتا تھا۔ خصوصاً اشعار، لفظ لفظ کے معنی، فقرے کی ترکیب نوک زبان تھی۔ لکھنے پر بھی محنت کی۔ املا درست کرایا گیا۔ خط لکھوائے گئے۔ گلستاں کے بعداور کتابیں فارس کی پانی ہوگئیں تھیں۔ سبق اس طرح ہوتا تھا جیسے آموختہ پڑھایا جاتا تھا۔ عربی کی صرف ونحواور دوایک رسالے منطق کے پڑھے۔ سات آٹھ برس مولوی صاحب کے پاس پڑھتی رہی۔ شاعری کے شوق کی ابتداءاورانتہا سے آپ خودواقف ہیں اس کے بیان کی کوئی ضرورت نہیں۔'' ۷۹؎

ان تعلیم یافتہ خوبصورت طوائفوں کی صحبت کو اس وقت لکھنؤ کے تمام باشندے باعثِ فخر خیال کرتے تھے۔ نچلے طبقے سے لے کر تمام امرا اور نوابین کی ان کے بزم میں موجودگی ایک واجب امر تھی۔ کسی خاص طائفہ سے مراسم قائم کرنا، اپنے گھر اسے نوکر رکھنا، ان کے لیے ایک عام معاملہ تھا۔ لکھنؤ کے صرف مرد حضرات ہی ان کی صحبت سے فیضیاب نہیں ہوتے تھے بلکہ شرفاء امرا کی بیگمات اور محرمات انہیں اپنے گھر تمام رسموں میں شریک کرنے کی خاطر بہ طور خاص دعوت دیتی تھی۔ اسی کے ساتھ مذہب میں انہیں اس حد تک دخل ہو گیا تھا کہ کوئی بھی مذہبی فریضہ ان کے شرکت کے بغیر نامکمل تھا۔ مثال دیکھئے:

''خانم کی تعزیہ داری تمام رنڈیوں سے بڑھ چڑھ کے تھی۔ امام باڑہ میں پٹکے۔ شیشہ آلات جو شے تھی نادر تھی۔ عشرہ محرم میں دس تک روز مجلس ہوتی تھی۔ عاشورے کے دن سیکڑوں محتاج مومنین کی فاقہ کشی کی جاتی تھی۔ چہلم تک ہر جمعرات کو مجلس ہوتی تھی۔'' ۸۰؎

یہاں یہ اقتباس لانے کا مقصد اس عہد میں طوائفوں کی اہمیت واضح کرنا ہے۔ چونکہ وہ ایک تہذیب کے زوال کا عہد تھا۔ اس زوال کی یورش میں حاکمان اودھ کی طاقت وحکومت کے ساتھ اہل اودھ کی قیمتی اقدار بھی زائل ہوگئی تھیں اور جو ہاتھ آیا تھا وہ عیش پرستی، گمراہی اور کاہلی کی عبارت سے لبریز تھا۔ ایسے وقت میں ان طوائفوں کی قدر و قیمت اور تعداد میں جو اضافہ ہوا اس کا بیان سامنے ہے۔

ناول کی کہانی امراؤ جان ادا کی زندگی سے شروع ہوتی ہے۔ امراؤ جان فیض آباد کے ایک جمعہ دار کی لڑکی تھی۔ جس کا نام امیرن تھا۔ امیرن کے والد کی دشمنی دلاور خان سے تھی۔ اس دشمنی کا خمیازہ امیرن

کو اس طرح بھگتنا پڑا کہ خانم کے کوٹھے پر دلاور خاں اور پیر بخش نے اس کی بولی لگائی۔ اسی لمحے سے امیرن امراؤ جان بن گئی۔ جوانی کی دہلیز پر قدم رکھنے سے قبل اسے علوم وفنون سے آراستہ کیا گیا۔ اپنے آس پاس موجود ماحول سے امراؤ کے دل میں وہی خواہش پیدا ہوئی اور جلد ہی یہ خواہش لکھنؤ کے ایک مجرے سے پوری ہوئی۔ اس مجرے کے بعد امراؤ بھی ان طوائفوں کی فہرست میں شامل ہوگئی اور خاص طوائف بن گئی۔ امراؤ کا بیان دیکھئے:

''اب میں گویا آزاد ہوگئی۔ دو مہریاں، دو خدمت گار میرے لیے خاص ملازم ہوئے۔
پھاٹک کے پاس والا کمرہ میرے رہنے کے لیے سجا دیا گیا۔ دو چار آدمی، شریف
زادے، نواب زادے میرے پاس بھی آ کے بیٹھنے لگے۔'' ۸۱؎

یہ سلسلہ جاری رہا۔ اس درمیان راشد علی، نواب گوہر مرزا، فیض علی، نواب محمد علی خاں، اکبر علی خاں وغیرہ سے امراؤ جان کے مراسم رہے۔ اسی بیچ ڈاکو فیضو (فیض علی) کے ساتھ کان پور چلی گئی لیکن وہاں سے بوا حسینی کے اصرار پر دوبارہ لکھنؤ آنا پڑا۔ یہاں کچھ دنوں کے بعد غدر کی خونریزیاں شروع ہوئیں۔ انہیں خوف ناک حالات میں اہل لکھنؤ مٹیا برج (کلکتہ) اور آس پاس کے شہر میں اپنا مسکن بنا رہے تھے۔ امراؤ بھی کسی طرح فیض آباد پہنچ گئی۔ فیض آباد اسے اس کی تقدیر لے آئی تھی جہاں اس کی زندگی اور ناول کا ایک باب پورا ہونا تھا۔ یہاں امراؤ کی ملاقات اپنی ماں اور بھائی سے ہوئی۔ بھائی کے کہنے پر دوسرے دن ہی امراؤ واپس لکھنؤ آ گئی لیکن لکھنؤ اب پہلے والا شہر لکھنؤ نہیں رہا تھا کیونکہ اہل لکھنؤ نے ایک پوری قیامت اور تباہی کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ ان حالات نے انہیں سرتا پاؤں تبدیل کر دیا تھا۔ اس تبدیلی کا اثر خانم پر بھی پڑا۔ اب انہیں اپنے بازار میں موجود لونڈیوں کی مال و دولت سے کوئی تعلق نہیں رہا تھا۔ خانم کے طوائف خانے میں موجود یہ خوبصورتی کے مجسمے گزرتے وقت کے ساتھ اپنی آب و تاب کھو چکے تھے۔ اس کے باوجود بچے ہوئے راکھ سے وہ کچھ چنگاریاں نکال رہی تھیں۔ یہی وقت تھا جب ایک بار پھر ساون کے مہینے میں یہ تمام لونڈیاں عیش باغ میں گئیں۔ وہاں امراؤ کو اپنا مجرم نظر آیا۔ دلاور خاں کو پولس کے حوالے کر کے وہ سب اسی طرب خانے میں واپس آ گئیں۔

چند دنوں بعد امراؤ جان خانم کے طوائف خانے سے نکل کر کرائے کے مکان میں رہنے لگتی ہے۔ یہیں اس کی ملاقات رسوا سے ہوتی ہے اور مشاعرہ کی محفل میں ان کی ضد سے اپنی تمام زندگی کو ان کے

سامنے بیان کرتی ہے۔اس طرح رسوا کے ناول لکھ کر امراؤ کو دکھانے کے بعد ناول کا اختتام ہو جاتا ہے۔

ناول میں شروع سے آخر تک ایک بہترین پلاٹ نظر آتا ہے۔ رسوا نے جس طرح ناول کی ابتدا کی ہے، امراؤ جان کے آنے اور کہانی کی شروعات تک ایک بالکل ڈرامائی سین لگتا ہے۔ اس کے بعد کہانی دلچسپ طریقے سے آگے بڑھتی رہتی ہے۔ درمیان میں کہیں کوئی رکاوٹ نہیں آتی۔ امراؤ جان کی کہانی کا ایک فطری ارتقاء نظر آتا ہے۔ پہلی بار رسوا کے ذریعہ اردو ناول کو ایک مربوط پلاٹ ملا ہے جس میں کہانی کی ابتدا اس کے انجام سے جڑی ہوئی ہے۔ مثلاً کہانی میں امراؤ جان کے اغوا ہونے کے بعد دوبارہ فیض آباد میں اپنی والدہ اور بھائی سے ملاقات، پیر بخش کے گھر میں رام دئی سے ملاقات کا قضیہ نواب سلطان کے بیگم سے مل کر ہو جاتا ہے اور دلاور خان کے گناہوں کی سزا بھی اسے آخر میں مل جاتی ہے۔ اس طرح پوری کہانی میں ابتدا سے جو سوال اکٹھا ہوئے ہیں ان کا جواب ناول کے آخر تک بہ آسانی مل جاتا ہے۔

ناول میں بہت سارے کردار ہیں۔ امراؤ جان، رسوا، خانم، بوا حسینی، گوہر مرزا، بسم اللہ جان، خورشید جان، نواب سلطان، فیض علی وغیرہ کرداروں سے پورا ناول بھرا ہوا ہے۔ ان میں سب سے اہم امراؤ جان کا کردار ہے۔ رسوا نے اس کردار کو بغیر کسی جانبداری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کی خوبیوں اور خامیوں سے کنارہ کشی کر کے سچائی بیان کرنے کی کوشش ہے۔ اپنے احساسات کی تصویر کشی کے ساتھ یہ کردار فطری نظر آتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ طوائف امراؤ سے ہمیں ہمدردی ہو جاتی ہے اور یہ ہمدردی ناول نگار کے کوششوں کا نتیجہ ہے۔ اس بہترین کردار کی تخلیق میں رسوا کامیاب رہے ہیں۔ دوسرا اہم کردار رسوا کا ہے جو ناول میں ایک سامع اور مصنف کے طور پر شروع سے نظر آتے ہیں۔ اس کردار کی مدد سے ہی ناول آگے بڑھتا ہے۔ اس کے علاوہ خانم کا کردار بھی قابل ذکر ہے۔

اسلوب کے لحاظ سے بھی اسے کامیابی ملی ہے۔ سادے اور مناسب لب ولہجہ میں رسوا نے اس عہد تک ہماری رسائی کی کوشش کی ہے۔ لفظوں کے استعمال میں کسی طرح کا تصنع نہیں ہے بلکہ ایسے الفاظ لائے ہیں جن سے مطلب براری بہ آسانی ہو سکے۔ بے جا لفظیات کا سہارا رسوا اپنی کہانی میں رنگ بھرنے کے لیے نہیں کرتے۔ اسی طرح بیچ بیچ میں اشعار کا استعمال رسوا اس عہد کے مذاق کو ظاہر کرنے کے لیے کرتے ہیں۔ کرداروں کے حسب حال اور شایان شان مکالمے لائے ہیں۔ چونکہ اس وقت کی زبان مرصع آمیز اور رنگینیت سے لبریز تھی۔ اپنی ہر بات کو سجا سنوار کر پیش کرنا اور بیچ بیچ میں اشعار کا استعمال اہل لکھنؤ

تہذیب سمجھتے تھے۔اس لیے ہمیں ناول میں ایک پرتکلف انداز ملتا ہے۔جس کا اظہار کئی دفعہ ناول میں موجود کردار کرتے ہیں۔مثال کے طور پر کانپور میں امراؤ جان اور بڑی بی کی ملاقات کا حال دیکھئے:

''بڑی بی۔لکھنؤ سے تمھیں آئی ہو؟

میں: جی ہاں۔اتنا کہہ کے میں پلنگ سے نیچے اتر آئی، پاندان آگے کھسکایا، آدمی کو حقہ کے لیے آواز دی

....

میں: اور آپ بھی لکھنؤ کی ہیں

بڑی بی: تم نے کیونکر جانا؟

میں: کہیں بات چیت کا قرینہ چھپا رہتا ہے۔

....

اتنے میں خدمت گار نے حقہ تیار کیا۔میں نے اشارہ کیا۔بڑی بی کے سامنے لگا دو۔بڑی بی مزے لے لے کے لیے حقہ پینے لگیں۔میں ایک پان پر کتھا چونا لگا کے ڈلیوں کا چورا ڈبیہ میں پڑا ہوا تھا ایک چٹکی اس کی اور الا یچی کے دانے پاندان کے ڈھکنوں پر کچل کے گلوری بنا کے بڑی بی کو دینے لگی

بڑی بی: ہائے بیٹا! دانت کہاں سے لاؤں جو پان کھاؤں۔

میں: آپ کھائیے تو میں نے آپ ہی کے لائق پان بنایا ہے۔

بڑی بی بیٹھ گئیں۔پان لے کے کھایا۔بہت ہی خوش ہوئیں۔ہائے ہمارے شہر کی تمیز داری۔اتنا کہہ کے دعائیں دیتی ہوئی رخصت ہوئیں۔'' ۸۲

اوپر دیئے گئے اقتباس میں اہل لکھنؤ کی خصوصیت اور اودھ کی تہذیب کی جھلک ملتی ہے۔غرض کہ امراؤ جان کے ایک ایک بیان میں لکھنؤ کی آئینہ داری کی گئی ہے۔اس لیے اس کی زبان سے نکلنے والی داستان کو رسوا خوبصورت فطری مناظر کے رنگوں سے بھر دیتے ہیں۔یہی سبب ہے کہ ناول کی منظر نگاری امراؤ جان کے ادائے تلفظ اور رسوا کی مناسب منظر کشی سے تمام جزئیات نگاری ہمارے نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے۔اس میں کسی بناوٹ کا شائبہ نہیں ملتا۔

''اختری بیگم''

''اختری بیگم'' مرزا محمد ہادی رسوا کی تخلیق ہے۔ان کے ناولوں کی خاصیت ہے کہ کسی نہ کسی ایک کردار کو مرکز بناتے ہیں۔اس ناول میں بھی ایک نسوانی کردار ''اختری بیگم'' کو اہمیت دی گئی ہے۔اس کردار کے ساتھ اس وقت کے عہد خصوصاً لکھنؤ کے سماجی و معاشرتی حالات کو سامنے لانے کی پوری کوشش کی ہے۔ناول کی ابتدا میں خورشید مرزا کے خستہ حال مکان کی منظر نگاری کی گئی ہے۔ناول کا اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''اس موسم میں معالی خاں کی سرائے کے قریب میاں الماس کے امام باڑے کے پچھواڑے،ایک وسیع پختہ سہ منزلہ مکان کا دروازہ شان دار مگر بہت قدیم جس کی برنجی کیلوں پر چمک کا نام نہیں ہے، احاطہ کی دیواریں جا بجا سے شکستہ مرمت طلب، استرکاری تو مدت سے اڑ گئی۔اب لکھوری اینٹیں جوڑ ملا کے لگائی گئیں تھیں ان پر جا بجا لونی لگی ہوئی ہے۔کہیں کہیں دو چار اینٹیں بھی ٹوٹ ٹوٹ کر نکل گئی ہیں۔اسی پھاٹک کے پاس گلی میں ایک دربان مونڈھے پر بیٹھا اونگھ رہا ہے۔مدار یہ حقہ منہ سے لگا ہے چلم میں آگ کی چنگاری شاید راکھ کے کریدنے سے نکل آئے مگر حقے کے کش سے دھواں نہیں نکلتا۔ پھاٹک کے اندر جانے والے کو دونوں طرف دو کمرے کے دروازے دکھائی دیں گے۔اسی کے بعد زنانی ڈیوڑھی کا دروازہ ہے۔ٹاٹ کا پردہ پڑا ہے۔ بہت پرانا جا بجا سے پھٹا ہوا ہے۔یہی پردہ اندرونی شان و شوکت کے ہٹے ہوئے آثار کا پردہ پوش ہے۔'' ۸۳؎

ناول کے اولین صفحات پر موجود یہ منظر نگاری قاری کو ناول میں موجود عہد سے واقف کرا دیتی ہے۔یہ منظر نگاری مکمل اودھ کی شکستگی کو قاری کے نگاہوں کے سامنے کر دیتی ہے۔ایک نہایت شاندار مگر قدیم مکان کی بوسیدگی اور خستہ حالی بتا رہی ہے کہ کسی زمانے میں اپنی مضبوطی و آراستگی اور قد قامت سے یہ مکان لوگوں کو داد عیش دینے پر مجبور کرتا ہوگا لیکن موجودہ وقت ۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ ہے۔جو عہد نوابین کی ایک طویل شاندار بادشاہت کے بعد انگریزوں کی موجودہ حکومت میں اپنی نوابی کے بھرم کو برقرار رکھے ہوئے ہے۔جس کی غمازی زنانی ڈیوڑھی کا دروازہ اور پردہ بخوبی کرتے ہیں لیکن اس ناداری کے حالات

میں پرانی شان وشوکت کے زوال میں ابھی بھی کچھ آب وتاب باقی ہے۔ جو چلم میں راکھ کی ڈھیر میں چنگاری کے مانند ہے۔ اس منظر نگاری سے رسوالکھنؤ کے اس وقت کے خستہ حالات کی کامیاب تصویر کشی کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح رسوا منظر نگاری میں بھی کامیاب رہے ہیں۔ اس منظر کی ایک ایک جزئیات سے قاری اس عہد کے اور قریب ہوتا ہے اور اسے اپنی آنکھوں سے دیکھنے لگتا ہے۔

ناول کی شروعات خورشید مرزا سے ہوتی ہے۔ خورشید مرزا جن کی بیوی کا انتقال ہو چکا ہے بزرگوں کے قدیم مکان میں دولڑکیوں جعفری بیگم اور نادری بیگم کے ساتھ رہتے ہیں۔ ایک دن دوپہر میں خورشید بیگم کا خط ان کے پاس آتا ہے۔ خط پڑھ کر خورشید مرزا خورشید بیگم سے ملنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دور کی رشتہ دار خورشید بیگم جو ان کے دل کی خواہش ہیں اپنی زندگی کے آخری پڑاؤ پر ہیں۔ اپنی اکلوتی نورنظر اختری بیگم کو ان کے دستِ شفقت میں چھوڑ کر مرنا چاہتی ہیں۔ اپنی پرانی منگیتر خورشید بیگم کا حال دیکھ کر خورشید مرزا کو بہت تکلیف ہوتی ہے۔ خورشید بیگم کے اصرار پر تھوڑی سی کشمکش کے بعد وہ اختری بیگم کا لے پالک بننے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ اس امر کی طرف سے مطمئن خورشید بیگم اپنی بیٹی اور نوکروں کی فوج کے ساتھ منصوری پہاڑ پر چلی جاتی ہیں جہاں ان کا انتقال ہو جاتا ہے۔ کروڑوں کی جائیداد کی تنہا وارث اختری خورشید مرزا کے گھر رہنے کے لیے آجاتی ہے۔ اختری کے آنے سے نادری بیگم کو خوشی ہے لیکن جعفری بیگم کو اپنے فطرت کے سبب یہ امر نہایت ناگوار گزرتا ہے۔ نواب خورشید مرزا جو بال بال مقروض ہو کر گھر اور جائیداد رہن رکھ چکے ہیں۔ مراد علی کے کہنے اور اختری کے اصرار پر اس کی دولت سے مکان اور تمام جائیداد کو نئے سرے سے آزاد کراتے ہیں۔ مختار عام شیخ علی کا بھتیجا مراد علی ایک مکار اور نہایت چالاک شخص رہتا ہے۔ اختری کے چچا کا قصہ گڑھ کے اشتہار دکھا کے نواب خورشید کو اتنا ڈراتا ہے کہ وہ بلا چوں چرا اس کی تمام بات مانتے چلے جاتے ہیں اور اسے مختار کل بنا کر اختری کی جائیداد کے متعلق علم دے دیتے ہیں۔ خورشید مرزا دن رات اسی فکر میں مبتلا بیمار ہو جاتے ہیں۔ اس موقع پر جعفری بیگم اختری کو گھر سے نکال دیتی ہے۔ خورشید علی کے صحت یاب ہونے پر نادری بیگم کے منگیتر جعفر علی انہیں مراد علی کا تمام دولت لے کر رفعہ ہونے اور جعفری کا اختری کو در بدر کرنے کے سانحہ کو بیان کرتا ہے۔ خورشید مرزا جعفر علی سے اختری کو لانے کی التجا کرتے ہیں۔ ان دونوں کی تمام باتیں سننے سے جعفری کو تمام حقیقت کا علم ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی بدگمانی دور نہیں ہوتی اور مراد علی کا پیچھا کرتے جعفری اور نادری کے پھوپھا ممبئ

پہنچ جاتے ہیں۔ مرادعلی ہرمزی کی چچازاد بہن بوٹن کو ساتھ لے کر ملک چھوڑنے کی تیاری میں رہتا ہے۔ ممبئ میں نواب مرزا بری طرح زخمی ہو جاتے ہیں۔ یہ خبر سنتے ہی سبھی ممبئ پہنچ جاتے ہیں۔ ہوش میں آنے پر نواب زخم کی اصل حقیقت بتاتے ہیں اور سب کو معلوم ہوتا ہے کہ خطاوار مرادعلی نہیں بلکہ بوٹن کا باپ ہے۔ مرادعلی تمام دولت اور جائیداد کے کاغذات واپس کر بوٹن کو لے کر چلا جاتا ہے۔

لکھنؤ واپس آ کر اختری بیگم شان کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔ اس کی مالداری کی شہرت تمام لکھنؤ میں پھیل جاتی ہے اور پورا لکھنؤ اس کی محبت کا دم بھرنے لگتا ہے۔ طرح طرح کے عشق نامے آنے لگتے ہیں۔ اس کا فائدہ اختری کی لونڈی شہزادی اٹھاتی ہے اور خود اختری بیگم بن کر پہلے گو ہر مرزا کو لوٹتی ہے، پھر راجہ صاحب کے یہاں ڈیرہ ڈالتی ہے۔ اس کی خبر مرزائی بیگم کو ہوتی ہے اور وہ اختری کو لے کر رانی صاحبہ کے پاس چلی جاتی ہے جہاں شہزادی کا راز افشاں ہو جاتا ہے۔ اختری قرض پر مرزا صاحب کو روپیہ دیتی ہے اور کہانی کے آخر میں جعفری اور نادری کی شادی ہو جاتی ہے۔ خورشید مرزا کی شادی اختری ہرمزی سے کر دیتی ہے اور خود شادی نہ کرنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ اس طرح کہانی اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

رسوا نے کہانی کی ابتدا بہترین طریقے سے کی ہے۔ شروع ناول میں آنے والا خط آگے ہونے والے تمام واقعات کا سبب بنتا ہے۔ اس طرح سبھی واقعے سبب اور مسبب کے رشتے میں جڑتے جاتے ہیں۔ یوں تو ناول کی کہانی میں ایک پلاٹ نظر آتا ہے اور مرادعلی کے واقعے تک پلاٹ ایک منطقی ترتیب کے ساتھ آگے بڑھتا جاتا ہے لیکن اس کے بعد ناول کے بچے ہوئے حصے پر فاضل کہانی کا گمان ہوتا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ رسوا زبردستی قصہ آگے بڑھانا چاہ رہے ہیں اور انجام پر پہنچنے سے پہلے ہی ناول اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ اس لیے ہمیں ناول کا آخری حصہ غیر دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔ ناول میں کرداروں کی کثرت ہے۔ رسوا نے اس عہد کے حالات کو اچھی طرح بیان کرنے کے لیے مختلف کرداروں کا سہارا لیا ہے۔ ان میں اختری بیگم اور خورشید مرزا کا کردار سب سے اہم ہے۔ رسوا نے ابتدا سے اختری بیگم کو دولت کے حوالے سے متعارف کرایا ہے۔ شروع میں اس کی جو اچھائیاں اور تدبیریں نظر آتی ہیں، مرادعلی کی جعل سازی کے تحت یہ کردار منظر سے بالکل غائب ہو جاتا ہے۔ رسوا اس کی کردارنگاری میں کامیاب نہیں ہو پائے ہیں۔ والدہ کی وفات کے بعد جب وہ پہلی دفعہ خورشید مرزا کے گھر آتی ہے، وہاں بھی اسے والدہ کا غم کرتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے بلکہ تنہائی کے سبب کسی سے بھی بات کرنے کو تیار ہو جاتی ہے۔

جلد ہی ربط بڑھا کر سب کو اپنا گرویدہ کر لیتی ہے۔اس کے باوجود ہمیں اس سے ذرا قربت نہیں ہوتی۔ رسوا کسی لمحے قاری کو اس کے دل کے راز جاننے کی اجازت نہیں دیتے۔اس کردار میں یہ نقص رسوا کی ناکام جذبات نگاری کے سبب سے ہے۔

اختری کی طرح خورشید مرزا بھی شروع میں اپنے بچپن کی محبت کا دم بھرنے والے بعد میں پیسے کے مجاور نظر آنے لگتے ہیں۔ یہاں تک کہ اولاد کی شادی کرنے کے بعد اختری کے کہنے پر آسانی سے ہرمزی سے شادی کر لیتے ہیں اور خورشید بیگم کی وصیت بھول جاتے ہیں۔اس طرح کہانی کے آخر میں اختری کے بنا رشتہ ازدواج میں بندھے کہانی ختم ہو جاتی ہے۔جس مقصد کے لیے خورشید بیگم نے اختری کو خورشید مرزا کے حوالے کیا تھا، وہی پورا نہیں ہوتا۔ناول کے اختتام پر اختری بیگم شادی سے منع کر دیتی ہے اور نوکروں پر حکومت کرتے ہوئے تنہا زندگی گزارنے کا فیصلہ کرتی ہے لیکن اس انکار کا کوئی سبب قاری کو دریافت نہیں ہو پاتا۔ایسا اس لیے ہے کہ رسوا بس اب ناول کا اختتام کرنا چاہتے ہیں۔اس لیے انھوں نے ان امور کی طرف کوئی توجہ نہیں کی اور جس طرح بھی ناول کو ختم کر دیا۔اس سے بہتر کردار نگاری انھوں نے کردار بوٹن کی کی ہے۔تھوڑی مدت کے لیے ناول میں آنے والے اس کردار کے جذبات ونفسیات وقتاً فوقتاً اس کے قول وفعل سے ظاہر ہوتے ہیں۔رسوا نے ذرا سی کوشش سے کردار نگاری اس طرح کی ہے کہ اس کے خد وخال ظاہر ہو جاتے ہیں۔اسی طرح ناول میں آنے والا کردار مراد علی جو ولین کے روپ میں ہے، بوٹن کے ساتھ اس کردار میں بھی حرکت دکھائی دیتی ہے۔

اس کے علاوہ خورشید مرزا کا کردار اس وقت کے نوابوں کی تصویر کشی کرتا ہے جو ذرا سی پریشانی سے گھبرا کر کسی پر بھی بھروسہ کر لیتے ہیں۔ جو ہر لمحہ دوسروں کے تابع نظر آتے ہیں۔ذاتی صلاحیت کا ان میں اس حد تک فقدان ہوتا ہے کہ بعد میں خورشید مرزا مراد علی اور اختری کے اشاروں پر چلنے والے غلام نظر آنے لگتے ہیں۔ان کے کردار واعمال میں استواری نہیں پائی جاتی۔

کہانی میں ادھورا پن، پلاٹ اور کردار میں مندرجہ بالا نقائص کے سبب مرزا رسوا کا یہ ناول کامیاب تخلیق بننے سے قاصر ہے۔

''شریف زادہ''

''شریف زادہ'' مرزا محمد ہادی رسوا کے شہرہ آفاق ناول امراؤ جان ادا اور ذاتِ شریف کے بعد منظر عام پر آیا۔ یہ ایک کرداری ناول ہے۔ جس میں انھوں نے مرزا عابد حسین کی تمام تر زندگی کے اوراق کو ناول ''شریف زادہ'' میں سمیٹ دیا ہے۔ ناول کے دیباچے میں رسوا تحریر کرتے ہیں:

> ''اگر چہ میری تالیفات میں شریف زادہ یعنی مرزا عابد حسین کی سوانح عمری کا تیسرا نمبر ہے لیکن میرے خیالات کے سلسلہ میں یہ پہلا ناول ہے جو میں نے بطور سوانح عمری کے تحریر کیا ہے۔'' [۸۴]

کہانی کی شروعات مرزا عابد حسین کے خاندان سے تعارف کے ساتھ ہوتی ہے۔ مرزا عابد کے والد مرزا باقر لکھنؤ کے نواب سے دس روپیہ وثیقہ پاتے تھے لیکن اسی میں عزت و آبرو کے ساتھ ان کے گھر والوں کا گزارا ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ مرزا عابد حسین کی شادی بھی بہترین طرح سے کی۔ شادی کے بعد مرزا باقر کا انتقال ہوگیا۔ حصول ضروریات زندگی سے بالکل آزاد مرزا عابد حسین پر اچانک ہی تمام گھر کی ذمہ داری آگئی۔ انٹرنس کی تیاری کے دوران والدہ کا انتقال ہوگیا۔ اب مرزا عابد گھر کا ساز و سامان اور بیوی کے زیور کو بیچ کر بالکل خالی ہاتھ رہ گئے تھے۔ نتیجتاً انھوں نے اپنا آبائی گھر گروی رکھ دیا اور کرائے کے مکان میں رہنے لگے۔ کسی طرح انٹرنس پاس کیا اور تلاش معاش کا سلسلہ جاری ہوا لیکن دن بہ دن نوکری مل جانے کی امید طول پکڑتی گئی۔ یہاں تک کہ ان کے اہل وعیال پر فاقہ کشی کی نوبت آگئی۔ ایسے حالات میں بیوی نے ان کا پورا ساتھ دیا۔ اپنے ہنر کو کام میں لاکر روٹی میسر کی اور شوہر کو بھی ہمت دیتی رہی۔ نوکری سے تقریباً مایوس ہو چکے مرزا عابد نے بلدیو مستری کے لڑکے کو ٹیوشن پڑھانا شروع کیا۔ اسی دوران ٹریننگ کا کام سیکھنے سے نوکری مل گئی لیکن انھوں نے اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ انجینئرنگ کا امتحان دیا اور سرخ رو ہوئے۔ ان کی کامیابی کے سبب انہیں اچھی نوکری ملی جہاں اپنی کاوش اور صلاحیت سے برابر ترقی کرتے رہے۔ اپنی محنت اور حکمت عمل سے ایک کامیاب زندگی گزاری۔ دوران نوکری انہیں مختلف نشیب وفراز کا سامنا کرنا پڑا۔ جس کا انھوں نے بہادری کے ساتھ سامنا کیا اور تمام ناموافق حالات کو اپنے علم واخلاق اور محنت سے موافق کرلیا۔

رسوا نے پہلی دفعہ اردو ناول میں سوانحی طرز اختیار کیا اور اپنے فنی کارزاریوں سے ایک مختلف پلاٹ وضع کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول کے ابتدائی پچاس صفحے مرزا عابد کے ان کی حالات زندگی سے متعلق ہیں۔ اس کے بعد سو صفحوں میں ان کے عزیز و اقارب اور دوستوں کا ذکر ہے۔ باقی کے پچاس صفحے مرزا عابد اور ان کے عزیز کے خطوط پر منحصر ہیں۔ اس طرح رسوا نے ناول کے پلاٹ کو تین حصوں میں منقسم کر دیا ہے۔ لیکن انہیں مرزا عابد کی موجودگی کے ذریعہ مربوط کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں کسی حد تک کامیاب بھی رہے ہیں۔ ان تینوں حصوں میں سب سے دلچسپ پہلا حصہ ہے۔ جس میں اول تا آخر مرزا عابد کے تمام حالات اور سوانحی زندگی کا پتہ چلتا ہے اور بعد کے دونوں حصے اس کردار کے اخلاق و اعمال پر مزید روشنی ڈالنے کی لیے لائے گئے ہیں۔ اگر آخر کے یہ دونوں حصے نہ ہوتے تو بھی ناول مکمل ہو چکا تھا۔ مرزا عابد کی شخصیت کی مزید وضاحت کرنے والے دونوں حصے ناول میں ایک زائدہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ناول میں بہت سے کردار ہیں لیکن سب سے اہم کردار مرزا عابد کا ہے۔ چونکہ اس کردار سے رسوا کی منشا ایک ایسے شخص کی سوانح عمری پیش کرنا تھا جو کہ آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہو۔ اس لیے اس میں کوئی نقص نہیں ہے اور تکمیلیت کا احساس دیتا ہے اور مسلسل جدوجہد سے اقبال کے فلسفہ خودی اور عمل و حرکت کے جذبے سے متاثر نظر آتا ہے۔ دراصل رسوا اس کے ذریعہ انگریزوں کے زیرنگیں ہندوستانی باشندوں کو مایوسی سے نکال کر اپنے قوت بازو پر یقین دہانی کراتے ہیں اور معاشرے کی ترقی کے لیے ہر شخص کو انفرادی طور پر محنت و مشقت کا درس دیتے ہیں۔

یہ کردار ہندوستان کے بدلتے ہوئے معاشرے اور تبدیل ہوتے ہوئے عقیدوں کا پتہ دیتا ہے۔ شریف زادہ میں پائی جانے والی ہندوستانی تبدیلی اور رسوا کے ذہنی شعور کو خورشید الاسلام اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''اگر اس ناول کو امراؤ جان اور شریف زادہ کے سلسلے کی ایک کڑی نہ سمجھا جائے تو اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ لیکن اگر ہم 'امراؤ جان' کی فضا سے نکل کر ذاتِ شریف کے ماحول اور وہاں سے آگے بڑھ کر 'شریف زادہ' کی دنیا کا مشاہدہ کریں تو ہمیں ہندوستان کی مادّی اور ذہنی تاریخ کا بہاؤ اور رسوا کے شعور کی مجموعی تصویر واضح طور پر نظر آجاتی ہے۔'' ۸۵

یہ کردار محض حسب و نسب پر ہی فخر کر کے نہیں رہ جاتا بلکہ مفلسی کی زندگی گوارا کرنے کے بجائے سخت

قسم کی ذہنی اور جسمانی محنت کو گوارا کرتا ہے اور نتیجے میں ایک جنت نظیر مقام پر زندگی گزارتا ہے۔ اس کی مسلسل ریاضت اس کی سب سے بڑی خوبی قرار پاتی ہے جو انہیں متوسط طبقے کے لوگوں سے ممکن تھا اور جس پر ہندوستان کی ترقی کا انحصار ہے۔ پروفیسر خورشید الاسلام نے شریف زادہ میں مرزا عابد کی خوبی کا ہندوستانی مستقبل سے اس طرح رشتہ جوڑا ہے:

''وہ محنت کے تصور سے سماجی انصاف کے تصور تک پہنچ جاتے ہیں اور ہمیں اردو ناول میں پہلی بار ایک ایسی صورت حال نظر آتی ہے جسے مستقبل کا خواب کہنا چاہیے اور جو بعد میں پریم چند کے ناول گوشۂ عافیت میں گاندھی اور سوشلزم کے ملے جلے اثر سے زیادہ تفصیل کے ساتھ دیکھائی دیتی ہے۔'' ۸۶

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مرزا عابد کے کردار کو رسوا نے اس حد تک مکمل بنانے کی کوشش کی ہے کہ قاری کو کوئی عیب اس کے اندر نہیں نظر آتا لیکن یہی تکمیلیت کردار کا سب سے بڑا نقص ہے۔ رسوا کے سائنسی ذہن نے اسے ایک مشینی روبوٹ میں تبدیل کر دیا ہے۔ جس کے اپنے کچھ مقاصد اور نظریے ہیں۔ وہ انہیں مکمل کرنے کے لیے ہر لمحہ کوشاں رہتا ہے اور دوسروں کی رائے کی کوئی پرواہ نہیں کرتا۔ اس کمزور کردار نگاری کا سبب رسوا کا مقصد ہے۔ بہ قول عبدالاسلام:

''رسوا کی کردار نگاری وہاں کمزور ہوتی ہے جہاں وہ معلم اخلاق بننے لگتے ہیں'' ۸۷

کردار مرزا عابد کے بارے میں ناقدین کی رائے یہ ہے کہ یہ خود مرزا رسوا کا کردار ہے۔ مرزا عابد کی زندگی میں پیش آنے والے بعض واقعات اور مسلسل متحرک طبیعت سے یہ بات درست معلوم ہوتی ہے۔ انھوں نے شریف زادہ اپنی زندگی سے متاثر ہوکر لکھا اور اپنی سوانح بیان کی لیکن مرزا عابد کو جو کامیابیاں نصیب ہوئیں وہ حقیقی زندگی میں رسوا کو میسر نہیں ہونے پائی تھیں۔ اس لیے مرزا نے اپنی تمام آرزوؤں کو مرزا عابد کی کردار نگاری میں داخل کر دیا اور اپنی فنی خوبیوں کی مدد سے مرزا عابد کو ایک الگ کردار کی شکل میں پیش کر دیا۔ جب کہ اپنی ذات کو مرزا عابد کے دوست اور بطور مصنف کے متعارف کرایا ہے۔ اس کے علاوہ اپنے دیگر ناولوں میں بھی رسوا ایک کردار کے طور پر موجود رہتے ہیں۔ اس تکنیک کے رسوا موجد ہیں اور انھوں نے اپنے ناولوں میں اس کا استعمال کامیابی کے ساتھ کیا ہے۔

رسوا نے ناول میں بعض واقعات کی اس طرح منظر کشی کی ہے کہ اس وقت کے لکھنؤ کے بدلتے

حالات کا علم ہمیں ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک مقام پر انھوں نے مرزا عابد کی نگاہ سے صدر بازار سے لے کر نخاس تک کا پورا حال ایک صفحے میں بیان کر دیا ہے۔ اس منظر نگاری سے ہمیں شہر لکھنؤ میں مختلف مقامات کے تغیرات کا بخوبی علم ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی منظر نگاری میں مناسب الفاظ سے کام لیتے ہیں۔ پورے ناول میں کہیں غیر ضروری منظر کشی نہیں ملتی اور نہ ہی مناظر کی تصویر کشی میں مبالغہ سے کام لیتے ہیں۔ یہ رسوا کی سائنسی تعلیم و تربیت کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے باوجود ''شریف زادہ'' ان کے اوسط درجے کے فن پاروں میں شمار ہوتا ہے۔

منشی پریم چند

''اسرارِ معابد''

''اسرارِ معابد'' پریم چند کا پہلا ناول ہے۔ یہ ناول انھوں نے ۱۹۰۱ء میں لکھنا شروع کیا تھا جو کہ ۱۹۰۳ء تا ۱۹۰۵ء بنارس سے نکلنے والے اخبار ''آوازِ خلق'' میں سلسلے وار شائع ہوتا رہا۔ چونکہ انھوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ''نواب رائے'' کے نام سے کیا تھا اس لیے اس قسط وار ناول پر بہ طور مصنف ''نواب رائے الہ آبادی'' ہی لکھا ہوا ہے۔ ''اسرارِ معابد'' عبادت خانوں کے اسرار، پریم چند نے یہ ناول مذہبی اور سماجی اصلاح کو پیش نظر رکھ کر لکھا۔ ناول ان کے مشاہدے کی سنجیدگی کے ساتھ مطالعے کی وسعت کا پتہ دیتی ہے لیکن ان کے ذاتی مشاہدے پر ان کے علم کو فوقیت مل گئی ہے۔

اس میں انھوں نے ہندوؤں کے مذہبی پیشواؤں کی بداعمالیوں اور مذہب کی آڑ میں مندروں میں ہونے والے غلط کاموں کو بے نقاب کیا ہے۔ دراصل پریم چند اپنی قوم کی اصلاح کرتے ہوئے ان کی بداعمالیوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ جیسا کہ ناول کے نام سے ظاہر ہے تو اس کا موضوع ''ہندوؤں کی عقیدت گاہوں میں ہونے والی سیاہ کاریاں'' ہے۔

کہانی مکمل پڑھنے کے بعد ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے۔ ''اسرارِ معابد'' کی کہانی نامکمل کہی ہے۔ ناول کی شروعات مہادیو لنگیشور ناتھ کے مندر سے ہوتی ہے جہاں رات کے وقت مندر کے پنڈت

سوامی جی اور مہنت شراب کے نشے میں ایک خوبصورت دوشیزہ کے گانے سے لطف اندوز ہورہے ہیں۔ وہ بار بار اس نازک اندام طوائف کو بی جان کہہ کر مخاطب کرتے ہیں اور طرح بہ طرح کے اشارے کنائے کرتے ہیں، جب کہ وہ ان کی باتوں کا جواب تھپڑ سے دیتی ہے۔ تبھی اسے لے کر مہنت اور سوامی جی میں لڑائی ہوجاتی ہے۔ یہ لڑائی ہاتھا پائی میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ آرتی کے وقت مہنت مندر چلے جاتے ہیں۔ ادھر گاؤں کی خوبصورت لڑکیاں مہاشیوراتری کے ورت کے لیے مندر میں پوجا کرنے کے لیے جاتی ہیں۔ ان میں رام کلی نام کی ایک شادی شدہ لڑکی کو مہنت کا نوکر اشارے سے بلاتا ہے اور رام کلی بلا جھجک مہنت کے آشرم میں چلی جاتی ہے۔ جہاں دونوں شراب کے ساتھ اپنی ہوس پوری کرتے ہیں۔ مندر سے واپسی پر دوسری عورتوں کو اس کے کارناموں کا اندازہ ہوجاتا ہے کیونکہ رام کلی کی طرح ان کا کردار بھی کچھ ایسا ہی تھا۔ ناول کا اقتباس پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے:

> ''القصہ تھوڑی دیر کے بعد رام کلی اپنی سہیلیوں کے ساتھ مسکراتی ہوئی دکھائی دی۔ جیوں ہی ان سب نے اس کی جھینپی ہوئی صورت دیکھی، آپس میں آنکھوں ہی آنکھوں میں باتیں کرنے لگیں۔ کوئی اس کی طرف دیکھ دیکھ کے مسکراتی تھی، کوئی اس کو دیکھ کر اپنی ہم جولی کے کان میں کچھ کہتی تھی۔ خوب کانا پھوسی ہورہی تھی۔ رام کلی گو دیدہ دلیر اور شوخ تھی مگر شرم کے مارے زمین میں گڑی جاتی تھی۔ اس طرح ہر ہنڈیا تو پک رہی تھی مگر زبان سب کی بند تھی اور کیوں نہ بند ہوتی، آخر خود بھی تو اسی گھاٹ کا پانی پی چکی تھیں۔'' ۸۸؎

اسی طرح یہ عورتیں راستوں سے گزرتی ہوئی آدمیوں اور نوجوانوں کو اپنی طرف مائل کرتی ہوئی اپنے اپنے گھروں کو پہنچتی ہیں۔ ادھر رام کلی کے گھر اس کا شوہر اسے سسرال لے جانے کے لیے آتا ہے۔ لیکن وہ نہ جانے کی وجہ سے اپنے کپڑے اور زیور چھپا دیتی ہے۔ اس طرح سسرال جانے سے بچ جاتی ہے۔ دوسرے دن خوشی خوشی رام دلاری کے ساتھ مندر جاتی ہے اور مہنت کو کل کا پورا واقعہ بتاتی ہے۔ مہنت کو اس پورے قصے میں صرف ایک چیز دلچسپ معلوم ہوتی ہے اور وہ رام کلی کا زیور ہے۔ اب مہنت ایک نئی چال چلتا ہے۔ اس منصوبے کے تحت اپنی بدحالی کا بیان کر کے رام کلی کو اس طرح متاثر کرتا ہے کہ دوسرے دن صبح ہی صبح رام کلی اپنے تمام زیور اسے دے دیتی ہے۔ یہاں پر رام کلی کا واقعہ مکمل ہوجاتا ہے

اور اب ایک دوسری عورت سرسوتی کہانی میں نظر آتی ہے۔ یہ سرسوتی دراصل وہی عورت ہے جسے ناول کی شروعات میں بی جان کہہ کر متعارف کرایا گیا تھا۔ سرسوتی اپنے مکار ساتھیوں کے درمیان اپنے منصوبے کے ناکام ہوجانے پر افسوس کرتی ہے اور کچھ کھانے کے لیے مانگتی ہے۔ کچھ نہ ہونے کی صورت میں ایک ساتھی جمعراتی کے کہنے پر اپنا نقلی کنٹھ ہار بیچنے کے لیے دیتی ہے۔ یہ پانچوں عیاش سوامی جی کے ساتھ مل کر وہ نقلی ہار بیچ دیتے ہیں اور ہاتھ آئے نو روپیہ کو اپنی عیاشیوں کی نظر کر دیتے ہیں۔ آخر میں انہیں سرسوتی کا خیال آتا ہے تو باقی بچے پیسوں سے اس کے لیے ستو لے لیتے ہیں۔ اس طرح کہانی ختم ہوجاتی ہے۔

''اسرارِ معابد'' میں پلاٹ کی وحدت کا کوئی احساس نہیں ہوتا ہے۔ تھوڑے سے قصے کو سرشار کی طرح پھیلانے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں بری طرح ناکامیاب رہے ہیں۔ ناول کی فضا میں ربط نظر نہیں آتا بلکہ ایک طرح غیر پلاٹ کا تصور ابھرتا ہے جو فسانہ آزاد کے پلاٹ کی یاد دلاتا ہے۔ کہانی کی ابتدا اور وسط کا پھر بھی ناول میں احساس ہوتا ہے لیکن کہانی کا غیر متوقع اور نامکمل اختتام پلاٹ کو بری طرح مجروح کرتا ہے۔

پریم چند کے ناول کے کرداروں کے نام اور لباس سے صاف لگتا ہے کہ یہ تمام کسی گاؤں کے دیہاتی کردار ہیں لیکن ان کی زبان اور مکالموں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے سرشار کے لکھنوی کرداروں کو دیہاتی ماحول اور ہندو وضع میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن وہ اس میں ناکامیاب رہے ہیں۔

منظر نگاری کے لحاظ سے اس میں تھوڑی سی انفرادیت کا احساس ہوتا ہے لیکن یہ انفرادیت سرشار کی تقلید کی وجہ سے نکھر کر سامنے نہیں آ پاتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند ناول کو حقیقت سے قریب لانے کے لیے آس پاس کے ماحول کو پیش کرتے ہیں لیکن ماقبل ناول نگاروں سے خصوصاً سرشار سے متاثر ہوکر ان دیہاتی کرداروں کو لکھنؤ کی وضع اور زبان دے دی ہے۔ اس سبب ایک مضحکہ خیز منظر نگاہوں کے سامنے آتا ہے۔ سرشار کی طرح انھوں نے ''راوی'' کا کردار بھی اس ناول میں برقرار رکھا ہے۔ بعض دفعہ نذیر احمد کا اثر بھی ''اسرارِ معابد'' میں صاف دکھائی دیتا ہے۔ جہاں وہ بحث ومباحثے کے انداز میں اپنی رائے پیش کرتے ہیں اور اس کے متعلق دلیل بھی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ناول میں جب دو آدمی آپس میں عورتوں کے پردے کے متعلق بحث کرتے ہیں۔ یہاں ''پہلا'' کا کردار ہمیں پریم چند کا کردار معلوم ہوتا ہے:

''آج کل ہمارے پجاریوں کا بھی بالکل یہی حال ہے، زمانے بھر کے مفت خور،

جاہل، عیش پسند لوگ اسی ذریعے سے اپنی روزی روٹی حاصل کرتے ہیں اور بھولے بھولے سیدھے سادے لوگوں کو اپنی دغابازیوں کا شکار بناتے ہیں۔ ان کی اخلاقی حالت اتنی بگڑی ہوئی ہے، کہ توبہ ہی بھلی، چراغ لے کر ڈھونڈ ھیے مگر تمام فرقے سے کوئی سیدھا سچا آدمی نہ پایئے گا۔'' ۸۹؎

یہ پریم چند کی آواز ہے۔ اس کردار کے ذریعے وہ براہ راست ناول میں نصیحت کا کام انجام دے رہے ہیں۔

ناول کا اسلوب شروع سے آخر تک خاص رومانی انداز میں ڈھلا ہوا ہے۔ اس کے سبب ناول کے منظر اور کرداروں کے غیر موافق ہے۔ اسی طرح کرداروں کے مکالمے ان کی وضع کے خلاف ہیں۔ مثلاً دو کرداروں کے درمیان ہونے والی مذہبی بات چیت کا انداز ملاحظہ فرمائیں:

'' آپ نے ابھی فرمایا کہ کتابوں میں باہر نکلنے کی مناہی نہیں۔ اگر عورتیں سچے دل سے اور جی لگا کر ثواب اور نجات حاصل کرنے کے لیے مندروں کو جاتی ہیں تو کیا برا کرتی ہیں۔

دوسرا: مگر غور کرنے کی بات یہ ہے کہ مندروں میں جانے کے بعد ان کی طبیعت کی سچائی قائم رہ سکتی ہے یا نہیں۔

پہلا: میں تو سمجھتا ہوں کہ ان کی اخلاقی حالت روز بروز سدھرے گی اور اچھے نتیجے پیدا ہوں گے۔'' ۹۰؎

ناول کے اسلوب کے ساتھ کرداروں کے مکالمے میں بھی موقع کی مناسبت سے لفظوں کا استعمال نہیں کرتے بلکہ زیادہ تر مسجع عبارت کی طرف ان کا غالب رجحان ملتا ہے۔

اس طرح صاف طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ پریم چند نے ماقبل ناول نگاروں خصوصاً سرشار اور نذیر احمد کا اثر قبول کر کے ناول لکھا اور معاشرے میں نیکیوں کے لباس میں چھپے ہوئے گناہ کے پیکر اور ان کے مسکن کا اندازہ کرایا۔

''ہم خرما و ہم ثواب''

پریم چند کے ابتدائی تخلیقات میں ''ہم خرما و ہم ثواب'' بھی ہے۔ یہ پریم چند کا دوسرا ناول ہے لیکن کتابی صورت میں شائع ہونے والا پہلا ناول ہے۔ ناول ''ہم خرما و ہم ثواب'' کی اشاعت ۱۹۰۶ء سے قبل کی قرار دی گئی ہے۔ چونکہ پریم چند کے اکثر ناول اردو کے ساتھ ہندی میں شائع ہو چکے ہیں، ''ہم خرما و ہم ثواب'' ان میں سے ایک ہے۔ جو مختلف عنوانات سے ہندی اردو میں چار بار شائع ہو چکا ہے۔

ان کے پہلے ناول ''اسرارِ معابد'' کے مانند بیشتر نقائص اس ناول میں بھی نظر آتے ہیں لیکن ان دونوں میں سب سے واضح فرق فن کے تعین کا ہے۔ پہلی بار ہمیں اس ناول میں فن کار پریم چند کے نظریۂ زندگی اور فنی شعور سے آگاہی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں معروف پریم چند نقاد ڈاکٹر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''ہم خرما و ہم ثواب'' میں نومشقی کی تمام خامیاں موجود ہیں۔ پلاٹ، کردار نگاری، مکالمے غرض کوئی پہلو ایسا نہیں ہے جسے فنی اعتبار سے کامیاب کہا جا سکے۔ پھر بھی اس ناول کی اہمیت اس لحاظ سے کم نہیں کہ اس آئینہ میں ہم پریم چند کے فنی ارتقاء کی پہلی منزل دیکھ سکتے ہیں۔'' ۹۱

ناول کا موضوع بیوہ کے نکاح کے ذریعہ معاشرتی اصلاح کی ایک کوشش ہے۔ قوم ہندو خصوصاً سناتن دھرم کے ماننے والوں میں مذہب کے نام پر بیواؤں کے متعلق قدیم دور میں رائج غلط عقیدوں اور رسموں کا خاتمہ کرنا ہے۔

ناول کا ہیرو امرت رائے جدید تعلیم سے آراستہ ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ خیالات رکھنے والا انسان ہے۔ پیشے کے اعتبار سے وکیل امرت رائے مختلف اصلاحی جلسوں میں شامل ہونے کے سبب قوم کی جانثاری کو قبول کرتا ہے اور آئندہ زندگی کو قوم و معاشرہ کی فلاح کے لیے وقف کرنے کا ارادہ کرتا ہے۔ ان خیالات کی اطلاع ہونے والے سسر لالہ بدری پرشاد کو اس کے دوست ''دان ناتھ'' کے ذریعہ ہوتی ہے۔ یہ خبر سنتے ہی لالہ بدری پرشاد اپنی بیٹی پریما کی چار سالہ منگنی خط کے ذریعہ یہ کہہ کر توڑ دیتے ہیں:

> ''بہ ملاحظہ جناب منشی امرت رائے صاحب زادہ نوشہ۔ ہم کو معتبر ذرائع سے خبر ملی ہے کہ اب آپ سناتن دھرم سے منحرف ہو کر اس عیسائی جماعت میں داخل ہو گئے ہیں

جس کو غلطی سے اصلاح تمدن سے منسوب کرتے ہیں۔ ہم کو ہمیشہ سے یقین ہے کہ ہمارا
طرز معاشرت وید مقدس کے احکام پر مبنی ہے اور اس میں ردو بدل، تغیر و تبدیل کرنے
والے اصحاب سے ہم کوئی تعلق نہیں پیدا کر سکتے۔'' ۹۲

اپنے محبوب منگیتر سے جدائی کا تصور بھی ان کے ارادوں پر غالب نہیں آتا اور اس فیصلے کو قبول کر لیتے ہیں۔ ادھر پریما رو رو کر نیم جاں ہو جاتی ہے۔ ان حالات میں پریما کی سہیلی پورنا اسے دلاسے دیتی ہے۔ برہمن پورنا اپنی ازدواجی زندگی میں شوہر کے ساتھ بہت خوش رہتی ہے کہ اچانک اس کے شوہر کا انتقال ہو جاتا ہے۔ امرت رائے کو پورنا کے بابت معلوم ہوتا ہے تو وہ اس کی خبر گیری کرنے برابر آتے رہتے ہیں۔ پورنا سے مسلسل ملنے کے سبب ان کے احساسات بہت جلد ہمدردی سے محبت میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ پریما سے مکمل قطع تعلق کیے امرت رائے کو پورنا کی شدید محبت کا یقین ہوتے ہی اسے شادی کا پیغام دیتے ہیں۔ پورنا بھی ان کے روز بروز بڑھتے التفات کو سمجھ جاتی ہے اور وہ بھی انہیں چاہنے لگتی ہے۔ امرت رائے کے پیغام پر پہلے تو وہ انکار کر دیتی ہے لیکن امرت رائے کے تھوڑے سے منانے پر راضی ہو جاتی ہے۔ اب شادی کا دن مقرر ہوتا ہے۔ اس شادی کی خبر پورے شہر بنارس میں پھیل جاتی ہے۔ کوئی بھی اس شادی کے لیے تیار نہیں ہوتا کیونکہ ان کی نظر میں بیوہ کی شادی مذہب کی بے عزتی ہے۔ لالہ بدری پرشاد کے گھر میں تمام معززین اکٹھا ہو کر شادی کو روکنے کی بات کرتے ہیں۔ منصوبہ بندی کرنے کے بعد دھمکی آمیز خط امرت کو ملتے ہیں۔ ذی شعور امرت رائے سرکار انگریزی سے مدد طلب کرتے ہیں۔ چنانچہ پولیس کی ایک ٹکڑی کے ساتھ ان کی بارات پورنا کے گھر پہنچتی ہے اور شادی کی رسمیں ادا ہونے لگتی ہیں۔ اسی دوران امرت رائے کے ارادوں سے مشتعل افراد اور پولس میں لڑائی ہوتی ہے۔ پولیس کے خوف سے مخالفین پیچھے ہٹ جاتے ہیں۔ امرت رائے پورنا کو رخصت کرا اپنے گھر لے آتے ہیں۔

یہاں پریشانیوں کا ایک نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے لیکن ان کے حکمت عملی سے دوبارہ سب کچھ صحیح ہو جاتا ہے اور دونوں شوہر بیوی خوشی خوشی رہنے لگتے ہیں۔ امرت رائے کی شادی کے ایک ماہ بعد پریما کی شادی دان ناتھ سے ہو جاتی ہے۔ شادی کے فوراً بعد لالہ بدری پرشاد مر جاتے ہیں۔ دان ناتھ پریما کو شروع سے پسند کرتا ہے لیکن اپنے دوستی کے سبب خاموش رہتا ہے۔ دان ناتھ سے شادی ہو جانے کے بعد بھی پریما امرت رائے کو نہیں بھول پاتی۔ ہمیشہ اس کے غم میں مبتلا رہتی ہے۔ آخر دان ناتھ کو پریما کے ان

حرکتوں پر غصہ آتا ہے اور وہ اسے سخت باتیں کہتے ہوئے آخر میں یہ جملہ کہتا ہے:

''بس اتنا کہے دیتا ہوں کہ ایک عورت کے دو شوہر زندہ نہیں رہ سکتے۔'' ۹۳

دان ناتھ کی جانب سے تشویش میں مبتلا پریما ہو بہو باتیں پورنا کو کہلوا دیتی ہے۔ یہ سن کر پورنا چوکنا ہو جاتی ہے اور رات بھر جاگتے ہوئے گزار دیتی ہے۔ اسی طرح رات کے آخری پہر دان ناتھ کچھ غنڈوں کے ساتھ امرت رائے کی جان لینے آتا ہے۔ بندوق کی گولی کی آواز سنتے ہی پورنا گولی چلا دیتی ہے۔ کمرے میں اجالا ہونے پر دان ناتھ اور پورنا کی لاشیں زمین پر پڑی ہوتی ہیں۔

اس کے فوراً بعد کہانی ایک سال آگے بڑھ جاتی ہے۔ امرت رائے پریما کو شادی کر کے گھر لاتے ہیں۔ کمرے میں پہنچ کر پریما دیوار گیر پستول کو چومتی ہے اور کہانی اپنے اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔

ناول کے شروع میں ہیرو ہیروئن امرت رائے اور پریما کو ایک دوسرے کے عاشق زار اور جاں نثار کے طور پر متعارف کرایا گیا ہے لیکن پورنا کے بیوہ ہوتے ہی ہیرو کا کردار جس تیزی سے اس کی طرف مائل ہوتا ہے اس سے زیادہ جلد بازی کے ساتھ پورنا کے مرنے کے بعد پریما سے شادی کر لیتا ہے۔ ناول کو مکمل پڑھنے پر ہمیں احساس ہوتا ہے کہ پورنا کے ساتھ شادی کرنے میں امرت رائے کے جس جذبے کو محبت کا نام دیا گیا تھا وہ دراصل اصلاحی مقصد تھا جو مکمل ہو کر اپنے انجام کو پہنچ جاتا ہے اور اب پریما کی صورت امرت رائے کو اس کی محبت مل جاتی ہے۔ کہانی کے آخر میں پریما سے کہے گئے امرت رائے کے جملے سے قاری کے اس خیال کی مزید تقویت ہوتی ہے۔

''پیاری پریما۔ آج میری زندگی کا سب سے مبارک دن ہے۔'' ۹۴

ناول میں آگے آنے والے تمام واقعات بہت جلد وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ جس سے ان میں تسلسل قائم نہیں رہ پاتا۔ اس طرح ناول کا اختتام قابل گرفت قرار پاتا ہے۔ پورنا اور دان ناتھ کے مرنے کے فوراً بعد آخری باب میں پریما امرت رائے کے گھر بیوی کی حیثیت سے موجود دکھائی جاتی ہے، اس سبب کہانی فطری و حقیقی نہیں معلوم ہوتی۔

پریم چند نے پوری کہانی کو باب کی شکل میں تقسیم کر رکھا ہے اور ان کا عنوان فارسی جملوں کے ساتھ شعر اور مصرعے کے طور پر رکھا ہے۔

ناول کے اہم کردار پریما اور امرت رائے ہیں۔ دان ناتھ اور پورنا بھی اہم کردار کی حیثیت رکھتے

ہیں۔ کرداروں کے نام ان کے خصوصی وصف کے لحاظ سے رکھے ہیں۔ یہ ان پر نذیر احمد کا اثر ظاہر کرتا ہے۔ پریما اس ناول کا سب سے اہم کردار ہے۔ شروع میں اس کردار کا تعارف جس طرح کراتے ہیں۔ بعد میں اپنے غم میں یہ کردار قاری سے قریب محسوس ہونے لگا ہے۔ اسی طرح دان ناتھ کو مخلص دوست کی حیثیت سے ناول میں لانے کے باوجود پریم چند اسے اس حد تک گرا دیتے ہیں کہ چھوٹی سی بات پر ایک رات وہ غنڈوں کی طرح اپنے عزیز دوست کو قتل کرنے پہنچ جاتا ہے۔ پریم چند نے جس طرح ان تمام کرداروں کا تعارف کرایا ہے، اس سے بالکل الگ جا کر ان کرداروں کے اعمال سرزد ہوئے ہیں جو ایک طرح سے انسانی اخلاق کی مذمت کرتے ہیں اور ان سے بعید معلوم ہوتے ہیں۔ پریم چند کی کردار نگاری سے ان کرداروں کے اعمال میں تضاد ملتا ہے۔

یہ ناول پریم چند نے ہندو قوم کی ایک قبیح رسم کا خاتمہ کرنے کے لیے لکھا تھا۔ اس لیے انھوں نے امرت رائے کو پورنا سے باقاعدہ طور پر شادی کرتے دکھایا ہے لیکن اگر اس کار خیر میں محبت کا عنصر نہ شامل ہوتا اور یہ شادی بے غرض ہو کر محض اصلاحی جذبے کے تحت ہوتی تو ناول زیادہ کامیاب ہوتا۔ ناول کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے اس کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے دونوں کرداروں کے درمیان عشق و عاشقی دکھائی ہے۔ ناول کے کرداروں میں بنیادی وصف اخلاص کی غیر موجودگی سے یہ ناول قاری کے دل پر کوئی خاطر خواہ اثر نہیں ڈالتا اور نا ہی کرداروں سے کسی قسم کی قربت محسوس ہوتی ہے۔

''جلوۂ ایثار''

''ہم خرما و ہم ثواب'' کے تقریباً چھ سال بعد ۱۹۱۲ء میں پریم چند کا ناول ''جلوۂ ایثار'' شائع ہوا۔ دونوں ناولوں کے مابین درمیانی وقفہ اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ان کا فنی شعور بہت حد تک بالیدہ ہو چکا ہے۔ اس سے قبل کثیر مطالعہ کے تحت ان کے انداز تحریر میں سرشار اور نذیر احمد کا جو رنگ نظر آتا تھا، یہ ناول اس سے حتی الامکان پاک ہو چکا ہے۔ ناول میں انھوں نے اپنے بعض فنی نکات تک رسائی حاصل کر کے اسے استعمال کیا ہے۔ اس لیے جہاں پلاٹ کے واقعات میں ترتیب ملتی ہے۔ وہیں کرداروں کے برجستہ و فطری مکالمے سے ناول کامیاب ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی کرداروں کے غیر فطری و خصوصی اعمال سے

یہ ناول سماجی ناول کے دائرہ کار سے تھوڑا الگ معلوم ہونے لگا ہے۔

ناول کا موضوع ایثار وقربانی ہے لیکن یہ ایثار اعلیٰ درجے کا قومی جذبہ ہے۔اس میں پریم چند انسان کو اس کے تمام نفسیاتی اور دنیاوی قید و بند سے آزاد کر کے قومی فلاح پر وقف ہونے کا درس دیتے ہیں اور یہی اس کا موضوع ہے۔

یہ جذبہ ناول میں ابتدا سے نظر آتا ہے۔جب سبا ما اپنی قوم کے لیے دیوی جی سے وردان میں ایک اولاد مانگتی ہے۔جو اسی کے لفظوں میں:

''جو اپنے دیش کا اپکار کرے''۔۹۵

اس کی دعا پرتاپ چند کی صورت میں قبول ہوتی ہے۔پرتاپ چند کے اندر ''محبّ وطن'' اور محسن قوم کی ساری خوبیاں نظر آتی ہیں۔

اپنے کرائے دار اور پڑوسی کی لڑکی برج رانی کو پرتاپ چند بچپن سے چاہتا ہے لیکن برج رانی کی شادی کملا چرن سے ہوجاتی ہے۔اس کے باوجود دونوں ایک دوسرے سے محبت کرتے رہتے ہیں۔اس کشمکش میں مبتلا پرتاپ بنارس چھوڑ کر الہ آباد چلا جاتا ہے۔آخر کملا چرن کے مرنے پر برج رانی کا خیال اسے بے قرار کر دیتا ہے۔اس کے اشتیاق میں وہ بنارس جانے کے لیے تیار ہوجاتا ہے لیکن بنارس پہنچنے کے بعد اس کے گھر میں قدم رکھتے ہی کوئی اندرونی طاقت اسے روک دیتی ہے۔یہی روحانی جذبہ اسے دنیا کے ہیچ ہونے کا احساس دلاتا ہے۔نتیجہ میں پرتاپ جوگیوں کا بھیس بنا کر پہاڑوں میں رہنے لگتا ہے۔ یہیں اس کی ملاقات برج رانی کے والد منشی سجیون رام سے ہوتی ہے۔جو بیوی کی وفات پر گھر بار چھوڑ کر سنیاس لے لیتے ہیں۔مدتوں ان کے ساتھ رہنے کے بعد وہ ایک معزز نیک اور مقدرت العلوم پنڈت سے ملتا ہے۔یہ پنڈت پرتاپ چند کے والد رہتے ہیں۔اب یہ دونوں مذہبی رہنما اس کی نفس کشی کا امتحان لیتے ہیں۔اس میں کامیاب ہونے پر اسے جنگلوں سے نکل کر قوم و ملک کی فلاح کا حکم دیتے ہیں۔اب پرتاپ شہر شہر اپنے قوم کو اخلاقیات، بھائی چارگی اور صحت مندی کا درس دیتا ہے اور جگہ جگہ گئو شالہ کھولتا ہے۔

ادھر کملا چرن کے مرنے اور پرتاپ کے سنیاس لینے پر برج رانی اپنی دنیا میں گم ہوجاتی ہے۔اپنے خیالات کو صفحات پر اتارتے ہوئے وہ ایک بڑی شاعرہ بن جاتی ہے۔ایک طویل عرصہ گزر جانے کے بعد بھی اسے پرتاپ چند کے واپسی کی امید رہتی ہے۔اس لیے وہ مادھوی کے دل میں پرتاپ چند ''بالا جی''

کے لیے محبت پیدا کر دیتی ہے۔ مادھوی بالا جی کو ہی اپنا سب کچھ مانتی ہے۔اسی دوران بالا جی بنارس آتے ہیں اوران کی ملاقات مادھوی سے ہوتی ہے۔اس کے دل کا حال جان کر وہ اپنے سنیاس کا تیاگ کرنے کے لیے کہتے ہیں لیکن مادھوی ایسا کرنے سے منع کرتی ہے۔اگلی صبح پرتاپ چندسیریا کے مصیبت زدوں کےغم کم کرنے کے لیے نکل کھڑے ہوتے ہیں اور ناول کی کہانی مادھوی کے جوگن بننے اور بالا جی کے سنیاس پر ختم ہو جاتی ہے۔

یوں اگر ناول کے پلاٹ کا جائزہ لیا جائے تو واقعات کی تکمیل کا احساس ہوتا ہے۔اور کہانی میں ایک واقعہ سے دوسرے کا اثر انداز ہونا ناول کے پلاٹ کو کامیاب کرتا ہے۔جلوہ ایثار کا پلاٹ اپنی ابتدا، وسط اور انتہا میں تکمیل کا احساس رکھتا ہے لیکن اس کے ساتھ کرداروں کے عام انسانوں سے برعکس اعمال، جس سے ناول کی فضا پر ایک پر اسرار اثر ناول کو اپنے معاشرے کا آئینہ بننے سے روک دیتا ہے۔

اگر پریم چندان کرداوں کی نفسیاتی کشمکش اور الجھنوں کے ساتھ اس وقت کے حالات کی تصویر کشی کرتے تو ناول حقیقت کے زیادہ قریب ہوتا اور قاری کو متاثر بھی کرتا لیکن پریم چند ایسا نہیں کر سکے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اس ناول میں اکثر دفعہ ہمیں ایک مبالغہ آرائی ملتی ہے جو پریم چند کے اسلوب کے سبب در آئی ہے۔ یہ ناول کی واضح خامی ہے۔

''جلوۂ ایثار'' کے تمام کردار غیر ممکن حد تک ناول کے موضوع کی تکمیل کی کوشش کرتے ہیں اور اسی سبب انسانی زمرے سے باہر نظر آنے لگتے ہیں۔ان کا طریقہ کار ایک عام انسان کی طرح نہیں۔ وہ اعلیٰ مقاصد کے تحت قوم کی خیر خواہی چاہتے ہیں لیکن ایک عام انسان کی خواہشات اور اعمال سے انہیں کوئی مناسبت نہیں ہو پاتی۔ پریم چند کی کردار نگاری اور اپنے اعمال کی ضد میں یہ حقیقی کردار سے غیر فطری اور غیر حقیقی نظر آنے لگے ہیں۔

ناول کا سب سے اہم کردار اسی خصوصی اوصاف کے ساتھ نظر آتا ہے۔ پرتاپ چند جو شروع سے ایک خصوصی ذہن کا مالک ہے، گھر چھوڑنے کے بعد سنیاس لے لیتا ہے اور قوم کی فلاح کے لیے اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ برج رانی جس کے دل میں پرتاپ کی محبت ہر لمحہ سایہ فگن رہتی ہے، اس کے باوجود مادھوی کے دل میں پرتاپ کے لیے نرم جذبے پیدا کرتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ جیسے کم عمری میں ہی اس کردار پر ضعف آ گیا ہو اور اس کے دل میں محبت کا وہ پہلے والا جذبہ نہ رہا ہو۔ مادھوی برجن کے متوجہ کرنے پر پرتاپ چند

کی محبت میں اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ ناول کے آخر میں جوگن بنی ہوئی نظر آتی ہے۔ پرتاپ کی ماں سوباما بیٹے کے چلے جانے کے بعد ایک بڑے کاروبار کو سنبھالتی ہے، اسے ترقی دیتی ہے۔ پرتاپ اور برجن دونوں کے والد سنیاس لے کر جنگلوں میں زندگی بسر کرتے ہیں۔ یہ سارے اہم کردار ایک خصوصی رنگ ''ایثار'' میں رنگے نظر آتے ہیں۔ جن کے نزدیک زندگی اور معاشرتی حقوق کی کوئی اہمیت نہیں۔

اس سے بہتر ناول کے غیر اہم کردار ہیں جن میں سب سے بہترین کردار نگاری کملا چرن کی کی گئی ہے۔ برائیوں میں ملوث اور کسی سے بھی نا ڈرنے والا یہ کردار آخر میں ارتکابِ جرم کے خوف سے اس حد تک پہنچ جاتا ہے کہ اسے اپنی جان سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند ایک کامیاب کردار اس ناول کو دینے میں چوک گئے ہیں۔

پریم چند کی فکر و شعور کو بیان کرتا ہوا یہ ناول ان کے اصلاحی نظریے کے سبب ایک کامیاب تخلیق نہیں بن پایا ہے۔

''بیوہ''

''بیوہ'' پریم چند کا ایک قابل ذکر اہم ناول ہے۔ اس کا سن اشاعت مئی ۱۹۳۲ء ہے لیکن اس ناول کی بنیاد ''ہم خرما و ہم ثواب'' کے عنوان سے ۱۹۰۵ء میں پڑ گئی تھی۔ ''ہم خرما و ہم ثواب'' کے بعد پریم چند اسے اپنی ابھرتی ہوئی ذہنی صلاحیت کے ساتھ مختلف عنوانات اور تھوڑی ردوبدل کے ساتھ ہندی اور اردو میں شائع کرتے رہے۔ اس طرح اسے لے کر ان دونوں زبانوں میں تین اور ناول شائع ہوئے۔ جس میں ''بیوہ'' کا نمبر سب سے آخری ہے۔

چونکہ ناول ''بیوہ''، ''ہم خرما و ہم ثواب'' کا سب سے آخری ایڈیشن ہے۔ ۱۹۳۲ء کا سن پریم چند کی ذہنی عروج اور فنی بلوغیت کا زمانہ ہے۔ اس لیے ہمیں ''بیوہ'' میں کہانی کے پلاٹ، کرداروں کے احساسات و اعمال، ناول کی زبان اور واقعات میں ہر سطح پر تبدیلی نظر آتی ہے جو کہ پریم چند کے فن و فکر میں ایک واضح تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔

ناول کا موضوع اصلاح معاشرت ہے۔ اپنے ملک خصوصاً ہندو قوم میں مذہب کو لے کر جو قبیح رسم و

رواج پھیلے ہوئے تھے، پریم چند قوم کی فکر میں تبدیلی کر کے ان رسوخ عقیدوں کا خاتمہ کرنا چاہتے تھے اور معاشرے میں ایک صحت مند فضا قائم کرنا چاہتے تھے۔ ناول میں بیوہ کی حالت زار پر غور و فکر کر کے اسے سدھارنے کا تہیہ کیا گیا ہے۔ اس لیے بیوہ پورنا کے کردار کو لائے ہیں اور اسے آئندہ ایک نئی اور کارآمد زندگی دینے کے لیے بیوہ آشرم کی تکمیل کرائی گئی ہے۔ اس طرح ان کے مشکلات کا حل ڈھونڈنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہی اس ناول کا موضوع ہے۔

''بیوہ'' کی کہانی امرت رائے کے پریما سے شادی سے انکار کرنے پر ہوتی ہے۔ جدید اصولوں پر کاربند امرت رائے کی منگنی پریما سے اس کی بڑی بہن کے مرنے کے بعد ہوتی ہے۔ امرت رائے اصلاحِ معاشرت کے جلسوں میں برابر شریک ہوتے ہیں۔ اسی طرح ایک دن ایک تقریر سے اس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ کسی کنواری لڑکی سے شادی نہ کرنے کا تہیہ کرتے ہیں۔ ان کے دوست دان ناتھ انہیں ایسا کرنے سے باز رکھتے ہیں کیونکہ وہ پریما اور ان کی محبت کے بارے میں جانتے ہیں لیکن امرت رائے نہیں مانتے۔ ان کا انکار سن کر پریما کے والد لالہ بدری پرشاد دان ناتھ کے گھر پریما کا رشتہ بھیجتے ہیں لیکن وہ دلی خواہش ہونے کے باوجود کوئی جواب نہیں دیتے امرت رائے کو اس بات کی خبر ہوتی ہے تو دان ناتھ کے جانب سے رشتے کی منظوری کا خط بھیج دیتے ہیں۔ خط کی تحریر دیکھتے ہی پریما شادی کے لیے راضی ہو جاتی ہے۔ کچھ دنوں بعد پریما اور دان ناتھ کی شادی ہو جاتی ہے اور امرت رائے اپنے اصلاحی مقصد کو پورا کرنے کے لیے ''ودھوا آشرم'' کھولنے کا قصد کرتے ہیں۔ اس کے لیے وہ اپنا سب کچھ قربان کر دیتے ہیں۔

ادھر پریما کی سہیلی پورنا کے شوہر کا انتقال ہو جاتا ہے۔ جوان پورنا کی بے بسی کا خیال کر کے لالہ بدری پرشاد کملا پرشاد سے اسے گھر لانے کو کہتے ہیں۔ پہلے دن سے ہی کملا پرشاد اس پر بری نگاہ رکھتا ہے۔ اس کی غلط حرکتوں کی وجہ سے بیوی سوگندھا اس سے متنفر رہتی ہے۔ ایک دن پورنا کو بہانے سے باغ میں لے جا کر آبروریزی کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ اسے زخمی کر وہاں سے بھاگ جاتی ہے اور امرت رائے کے بنائے ودھوا آشرم میں خوشی خوشی رہنے لگتی ہے۔ ادھر دان ناتھ کے دل میں پریما کی طرف سے جو بدگمانی ہو جاتی ہے اسے کملا پرشاد کی سنگت مزید بڑھاتی ہے لیکن پورنا والے واقعے کے بعد اب دونوں دوست خلوص کے ساتھ پہلے کی طرح ملتے ہیں اور امرت رائے کے کبھی نہ شادی کرنے کے فیصلے پر کہانی ختم

ہو جاتی ہے۔

کہانی کا پلاٹ سیدھا سادہ ہے۔ کہیں کوئی پیچیدگی نہیں پیدا ہوتی۔ کہانی میں کوئی واقعہ غیر متوقع نہیں محسوس ہوتا۔ پوری کہانی ایک ساتھ اس طرح بیان ہوتی ہے کہ صرف الگ الگ واقعات اور آنے والے نمبروں سے الگ الگ باب کا احساس ہوتا ہے۔ پریم چند نے بہت حد تک پہلے پلاٹ کے سقم کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہانی کی ابتدا میں جس طرح ایک قول کے ذریعہ کہانی شروع ہوتی ہے، بعد میں کہیں بھی اس کی مخالفت نہیں ہوتی اور سب سے خاص بات یہ ہے کہ جس مقصد کے لیے ودھوا آشرم کھولا جاتا ہے، ناول کی اہم کردار پورنا وہاں پہنچا دی جاتی ہے۔ اب ودھوا آشرم محض ایک عمارت نہیں رہ جاتی بلکہ اس کے ذریعہ عمارت کی اہمیت اور سماج میں اس کی معنویت پتہ چلتی ہے۔ اور ایک مثبت نظریہ قائم ہوتا ہے۔ اس طرح پریم چند کا ایک مقصد پورا ہو جاتا ہے۔

بیوہ میں امرت رائے، پریما، پورنا، دان ناتھ اہم کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سب سے اہم کردار امرت رائے کا ہے۔ قومی و معاشرتی اصلاح کے جذبے سے معمور امرت رائے کے قول و فعل میں تضاد کی رمق کہیں نہیں ہے۔ جب امرت رائے پریما سے شادی سے انکار کرتے ہوئے کبھی بھی شادی نا کرنے کا فیصلہ کرتے ہیں تو قاری کو زیادہ افسوس نہیں ہوتا کیونکہ اس کا سبب بھی پریم چند نے تلاش کر لیا ہے اور وہ یہ ہے کہ:

> ''ان کی پہلی شادی اس وقت ہوئی تھی جب وہ کالج میں پڑھتے تھے۔ ایک لڑکا بھی پیدا ہوا لیکن زچہ اور بچہ دونوں زچہ خانے میں داغ مفارقت دے گئے۔...انھوں نے یہ فیصلہ کیا کہ اب شادی نہ کروں گا............دو سال سیر و سیاحت میں بسر کیے، لوٹے تو ہولی کے دن ان کے سسر نے اس تقریب میں ان کی دعوت کی، وہ امرت رائے کے اطوار پر پہلے ہی فدا تھے۔ ان کی چھوٹی لڑکی پریما اب شادی کے قابل ہوگئی تھی اس کے لیے امرت رائے سے بہتر شوہر انہیں دوسرا نظر نہ آیا............شادی طے ہوگئی اسی مہینے شادی ہونے والی تھی کہ آج امرت رائے نے عام جلسے میں اس نئے اصول کو تسلیم کر کے اپنا ارادہ فسخ کر دیا۔'' ۹۶

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ پریم چند نے امرت رائے کو شادی نہ کرنے کی ایک وجہ دے دی ہے۔ اسی طرح دیگر کرداروں کی کردار نگاری اور جذبات نگاری کی ہے۔ کہانی کا سب سے اہم کردار ''بیوہ

پورنا'' تمام مشکل حالات میں گرفتار ہونے کے باوجود قاری کی ہمدردی حاصل نہیں کر پاتی کیونکہ پریم چنداس کردار کی جذبات نگاری زیادہ بہتر طور پر نہیں کر پائے ہیں۔شوہر کے مرنے کے بعد وہ سکون اور عزت کے ساتھ لالہ بدری پرشاد کے گھر رہتی ہے۔اس کے باوجود کملا پرشاد کے بہکانے پر آسانی سے اس کی باتوں میں آجاتی ہے۔رات کی تنہائی میں اس سے باتیں کرتے ہوئے ایک لمحہ کے لیے اسے اپنے شوہر کا خیال نہیں آتا۔ یہ تمام حالات دیکھتے ہوئے آخر کملا پرشاد کی حرکت کے باوجود ہمیں پورنا سے ہمدردی نہیں ہوتی۔اس کا سبب پریم چند کے کمزور اور بڑی حد تک تضاد کردار نگاری کا ہے۔اسی طرح ان کے ناول میں ایک بات ہمیں کھٹکتی ہے۔ پریم چند کرداروں کے مابین مناسب رویہ نہیں رکھ پائے ہیں۔ جب ایک کردار کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور اس کی کردار کشی کرتے ہیں، اس دوران دوسرے کردار کو خواہ کتنا ہی اہم کیوں نہ ہو، پس پشت ڈال دیتے ہیں۔''ہم خرما وہم ثواب'' میں جس طرح انھوں نے امرت اور پورنا کو اہمیت دی تھی، اس کے برعکس''بیوہ'' میں دان ناتھ اور کملا پرشاد کے آگے اہم کرداروں کی طرف توجہ دینا بھول گئے ہیں۔

ناول کی زبان پریم چند کی قابلیت کو ظاہر کرتی ہے۔ان کی تخلیقی خوبی کے سبب پہلی دفعہ اردو ادب میں ہندی، اردو اور فارسی کے یکجا استعمال کا شعور نظر آتا ہے لیکن زبان کا یہ سلیقہ پریم چند کے''بیوہ'' سے پہلے ناولوں میں نظر نہیں آتا۔اس کا سبب یہ ہے کہ ذخیرہ الفاظ ہونے کے باوجود اس کے صحیح استعمال کرنے کا شعور نہ تھا۔اس لیے ان میں عجیب متضاد کیفیت نظر آتی ہے۔ جب کہ''بیوہ'' میں ان کی فنکاری کے سبب ایسے حالات پیدا نہ ہو سکے ہیں۔اس کے باوجود دو ایک جگہ کردار کے مکالموں میں چوک گئے ہیں۔

اس طرح چھوٹے موٹے نقائص اگرچہ اس ناول میں موجود ہیں۔ایسا اس سبب ہے کہ انھوں نے ''بیوہ'' کے لیے نئے سرے سے کوئی کہانی نہیں لکھی بلکہ پہلے کی تخلیق کو مزید بہترین بنانے کے لیے نظر ثانی کی کوشش کی ہے۔اس کے باوجود''بیوہ''ان کے ماقبل ناولوں کے مقابلے میں ترقی پذیر فنکاری کا ثبوت ہے۔

○

حواشی:

(۱) سہیل بخاری، اردو ناول نگاری،ص ۳۸، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء

(۲) نذیر احمد، مراۃ العروس،ص ۳، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۳) نذیر احمد، مراۃ العروس،ص ۱۵۳، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۴) سہیل بخاری، اردو ناول نگاری،ص ۴۱، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء

(۵) نذیر احمد، دیباچہ، مراۃ العروس،ص ۱۴، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۶) مولوی نذیر احمد، توبۃ النصوح ،ص ۱۹۴، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، جنوری ۲۰۱۳ء

(۷) ایضاً،ص ۱۹۶ (۸) ایضاً،ص ۲۵۲

(۹) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید،ص ۱۶۶، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۲ء

(۱۰) سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تک،ص ۶۲، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۵ء

(۱۱) نذیر احمد، فسانۂ مبتلا،ص ۳، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۱۲) ایضاً،ص ۱۰۱

(۱۳) ڈاکٹر اشفاق احمد اعظمی، نذیر احمد۔ شخصیت اور کارنامے،ص ۲۶۶، مکتبہ شاہراہ، اردو بازار، دہلی، ۱۹۴۷ء

(۱۴) نذیر احمد، فسانۂ مبتلا،ص ۵۸، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۱۵) ڈاکٹر اشفاق محمد خاں، نذیر احمد کے ناول تنقیدی مطالعہ،ص ۶۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۰ء

(۱۶) یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول،ص ۳۷، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، جنوری تا مارچ ۱۹۹۵ء

(۱۷) سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تک،ص ۶۳۔۶۴، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۵ء

(۱۸) ڈاکٹر نفیس بانو، مضمون ڈپٹی نذیر احمد کا ناول 'ابن الوقت' اور سرسید،ص ۳۹، تہذیب الاخلاق، ستمبر ۲۰۱۴ء

(۱۹) ڈاکٹر اشفاق احمد اعظمی، نذیر احمد شخصیت اور کارنامے،ص ۲۵، مکتبہ شاہراہ، اردو بازار، دہلی، ۱۹۴۷ء

(۲۰) ڈپٹی نذیر احمد، ابن الوقت،ص ۱۵۷، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۰ء

(۲۱) ڈپٹی نذیر احمد، ابن الوقت،ص ۲۶۰، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۰ء

(۲۲) ایضاً،ص ۲۶۰۔۲۶۱

(۲۳) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ و تنقید،ص ۱۶۸، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء

(۲۴) ڈپٹی نذیر احمد، مراۃ العروس،ص ۱۲۱، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء

(۲۵) ڈپٹی نذیر احمد، ایامیٰ،ص ۶، مطبع فیضی، دہلی، ۱۸۱۹ء

(۲۶) ڈپٹی نذیر احمد، ایامیٰ،ص ۱۸۳، مطبع فیضی، دہلی، ۱۸۱۹ء

(۲۷) ڈپٹی نذیر احمد، ایامی،ص ۱۸۲، مطبع فیضی، دہلی، ۱۸۱۹ء

(۲۸) ایضاً،ص ۱۸۹ (۲۹) ایضاً،ص ۱۹۰

(۳۰) ڈاکٹر یوسف سرمست، بیسویں صدی میں اردو ناول،ص ۳۶۔۳۷، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، جنوری تا مارچ ۱۹۹۵ء

(۳۱) ڈپٹی نذیر احمد، ایامیٰ،ص ۱۳۴، مطبع فیضی، دہلی، ۱۸۹۱ء

(۳۲) ایضاً،ص ۱۴۰ (۳۳) ایضاً،ص ۷۵

(۳۴) ڈپٹی نذیر احمد، رویائے صادقہ،ص۳، کتابی دنیا، دہلی،۲۰۰۳ء
(۳۵) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ وتنقید،ص۱۹۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۱۱ء
(۳۶) سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تک،ص۶۷، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،2015ء
(۳۷) رتن ناتھ سرشار، فسانہ آزاد، جلد اول،ص۳۰، ترقی اردو بیورو نئی دہلی، جنوری تا مارچ ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۷ء
(۳۸) سید وقار عظیم، داستان سے افسانے تک،ص۶۹، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۱۵ء
(۳۹) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ وتنقید،ص۱۹۸، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ،۲۰۱۱ء
(۴۰) پنڈت رتن ناتھ سرشار، جام سرشار، تقریظ،ص۵۲۹، انجمن پریس، کراچی،۱۹۶۱ء
(۴۱) رتن ناتھ سرشار، جام سرشار،ص۵۱، انجمن پریس، کراچی،۱۹۶۱ء
(۴۲) ایضاً،ص۵۱ (۴۳) ایضاً،ص۴۹۵
(۴۴) نقد سرشار، مرتب تبسم کاشمیری، مضمون فسانۂ لطافت بار، یا سیر کہسار،ص۳۰۴، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک آزاد بازار، لاہور، جنوری ۱۹۶۸ء
(۴۵) ایضاً،ص۳۰۵
(۴۶) پنڈت رتن ناتھ سرشار، سیرِ کہسار، جلد اول، مرتب امیر حسین نورانی،ص۳۵۶، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر۔دسمبر ۱۹۹۸ء، شک ۱۹۲۰ء
(۴۷) پنڈت رتن ناتھ سرشار، سیرِ کہسار، جلد اول، مرتب امیر حسن نورانی،ص۳۷، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر ۱۹۹۸ء، شک ۱۹۲۰ء
(۴۸) پنڈت رتن ناتھ سرشار، سیرِ کہسار، مرتب امیر حسن نورانی،ص۶۷۰، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، دسمبر ۱۹۹۸ء، شک ۱۹۲۰ء
(۴۹) ایضاً،ص۳۳۷ (۵۰) ایضاً،ص۸۲۲
(۵۱) پنڈت رتن ناتھ سرشار بحیثیت ناول نگار،ص۲۲۷۔۲۲۸، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، مارچ ۲۰۰۶ء
(۵۲) پنڈت رتن ناتھ سرشار، سیر کہسار، جلد اول، مرتب امیر حسن نورانی،ص۴۵۰، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر۔دسمبر ۱۹۹۸ء، شک ۱۹۲۰ء
(۵۳) پنڈت رتن ناتھ سرشار، کڑم دھم،ص۱۱۶، سیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی،۱۹۸۲ء
(۵۴) پنڈت رتن ناتھ سرشار، پی کہاں،ص۱۱، سیٹھ کندن لال پریس،۱۹۱۷ء
(۵۵) ایضاً،ص۲۷۔۳۷
(۵۶) رتن ناتھ سرشار، ہشو،ص۵، شیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی،۲۰۰۶ء
(۵۷) ایضاً،ص۱۲ (۵۸) ایضاً،ص۳۷
(۵۹) ایضاً،ص۴۱ (۶۰) ایضاً،ص۱۲۰
(۶۱) عبدالحلیم شرر، ملک العزیز ورجنا،ص۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور،۱۹۶۳ء
(۶۲) ایضاً،ص۲۷
(۶۳) عبدالحلیم شرر، حسن انجلینا،ص۲۶۹، صادق اکیڈمی، لکھنؤ، مئی ۱۹۵۳ء
(۶۴) عبدالحلیم شرر، حسن انجلینا،ص۱۴۴، صادق اکیڈمی، لکھنؤ، مئی ۱۹۵۳ء
(۶۵) ایضاً،ص۲۶۳ (۶۶) ایضاً،ص۲۶۷

(۶۷) علی احمد فاطمی، بحوالہ عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار، ص۲۳۱، قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو، نئی دہلی، فروری ۲۰۰۷ء
(۶۸) عبدالحلیم شرر، منصور موہنا، ص۱۵۱، عالمگیر الیکٹرک پریس، لاہور، ۱۹۳۰ء
(۶۹) ایضاً، ص۷۶
(۷۰) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، ص۲۴۰، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء
(۷۱) عبدالحلیم شرر، فردوس بریں، ص۷۷، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء
(۷۲) ایضاً، ص۳۶۔۳۷
(۷۳) عبدالحلیم شرر، زوال بغداد، ص۱۹۱، لکھنؤ دلگداز پریس، ۱۹۲۴ء
(۷۴) ایضاً، ص۱۷۴ (۷۵) ایضاً، ص۱۷۸
(۷۶) ایضاً، ص۱۸۰ (۷۷) لعبت چین، عبدالحلیم شرر، ص۶
(۷۸) ایضاً، ص۳۵
(۷۹) مرزا محمد ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، ص۶۴، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، فروری ۲۰۱۲ء
(۸۰) ایضاً، ص۱۰۷
(۸۱) مرزا محمد ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، ص۸۴۔۸۵، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، فروری ۲۰۱۲ء
(۸۲) مرزا محمد ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، ص۱۷۹۔۱۸۰، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، فروری ۲۰۱۲ء
(۸۳) مرزا محمد ہادی رسوا، اختری بیگم، مجموعہ مرزا ہادی رسوا، چار شاہکار ناول، فرید بک ڈپو، نئی دہلی، ۲۰۰۵ء
(۸۴) مرزا محمد ہادی رسوا، شریف زادہ، ص۹، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء
(۸۵) خورشید الاسلام، مرزا رسوا کی ناولیں، ص۱۸۴، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۹ء
(۸۶) ایضاً، ص۱۹۳
(۸۷) پروفیسر عبدالسلام، مرزا رسوا اور تہذیبی ناولیں، ص۱۸۹، اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۸۲ء
(۸۸) پریم چند، اسرارِ معابد، مرتبہ مدن گوپال، قومی کونسل برائے فرغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء
(۸۹) ایضاً، ص۳۹ (۹۰) ایضاً، ص۳۸
(۹۱) قمر رئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بحیثیت ناول نگار، ص۱۱۷، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۷ء
(۹۲) پریم چند، ہم خرما و ہم ثواب، کلیات پریم چند، مدن گوپال، ص۱۰۸، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی۔ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء
(۹۳) ایضاً، ص۱۸۲ (۹۴) ایضاً، ص۱۹۰
(۹۵) پریم چند، جلوۂ ایثار، کلیات پریم چند، مرتبہ مدن گوپال، ص۱۹۲، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی۔ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۶ء
(۹۶) پریم چند، بیوہ، کلیات پریم چند، مرتبہ مدن گوپال، ص۳۸۱، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جون۔ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۶ء

باب سوم

اردو کے ابتدائی ناولوں کی ساخت پر
داستان کے اثرات

اردو کے افسانوی نثر میں ایک طویل عرصے تک داستانی ادب کا دور دورہ رہا۔حتیٰ کہ انگریز سترہویں صدی کے اواخر میں ہندوستان میں داخل ہوئے اور ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام پر انھوں نے داستانوں کو سلیس اردو میں منتقل کرنا شروع کیا۔خواہ اس کے پیچھے ان کے مقاصد کچھ بھی رہے ہوں لیکن یہیں سے اردو داں طبقے کو وہ ذہن میسر ہوتا ہے جو سلاست و سادگی اور حقائق سے قریب تر ہوتا جاتا ہے۔اس کے ساتھ اپنے ماحول کے اثرات کو وہ جس طرح اخذ کرتے ہیں۔ ہندوستان کے اس ذہنی تعمیر و تبدل نے داستان کے بعد ایک نئی صنف سے ان کا رشتہ استوار کیا، جو ۱۸۶۹ء میں نذیر احمد کی تخلیقات کے ذریعہ ناول قرار پائیں۔

ان ابتدائی ناولوں کا جائزہ لینے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ صنفی اعتبار سے داستان سے جدا ہونے پر بھی ان کی ساخت، ہیئت، تکنیک، زبان اور اسلوب بیان پر جگہ جگہ داستانی عناصر نظر آتے ہیں۔تاہم بعد میں رفتہ رفتہ یہ اثرات کم ہوتے چلے گئے۔ باوجود اس کے ابتدائی ناول نگاروں کی ایک پوری جماعت ان سے متاثر ہوئی۔انہی اہم ناول نگاروں کی تخلیقات پر داستان کے اثرات کا جائزہ اس باب میں لیا جائے گا۔

نذیر احمد

اردو کے پہلے ناول نگار نذیر احمد نے داستانی ماحول میں پرورش پائی تھی اور داستانی تہذیب کو اپنے شعور میں بسائے ہوئے وہ بڑے ہوئے تھے۔کہیں نہ کہیں یہی سبب رہا کہ داستان سے مختلف ہونے کے باوجود انھوں نے اپنی تخلیقات کو بہ طور قصہ متعارف کرایا لیکن ان میں بنیادی طور پر کچھ ایسے محرکات تھے، جو اسے ہماری قدیم قصہ گوئی سے مختلف کر رہے تھے مثلاً ان میں اپنے عہد کی حقیقی فضا، خصوصی طور پر متوسط طبقے کی تصویر کشی کی گئی تھی۔نذیر احمد نے ان ناولوں کو ایسے کردار عطا کیے، جو انسانی وضع و احساسات سے لبریز

تھے۔ساتھ ہی اپنے ناولوں میں استعمال ہوئی زبان اورلب ولہجہ سے حقیقی معاشرت کی پرزورتائید کی۔انہی محرکات نے اردو میں ناول کا راستہ ہموار کیا۔اسی سبب نذیراحمد اردو کے پہلے ناول نگار قرار پائے۔

اس کے باوجود ان تخلیقات کا مطالعہ کرنے پر ہمیں چند ایسے نکات کا اندازہ ہوتا ہے، جن میں داستانی رجحان غالب نظر آتا ہے۔اسی سبب اکثر ناقدین نے ان کو ناول ماننے سے انکار کیا اور بہ نسبت ناول اسے تمثیلی قصہ، ناول نما، زنانہ لٹریچر، افسانہ اور ابتدائی ناول نگاری کہہ کر ان کی تردید کی۔ چند اقوال مندرجہ ذیل ہیں:

بہ قول آل احمد سرور:

''ہمارے یہاں تو نذیراحمد کے تمثیلی قصے ناول کے لیے فضا سازگار کرتے ہیں۔''[۱]

بہ قول حامد حسن قادری:

''ان کی ہمہ گیر طبیعت نے زبان دہلی کے تمام لوازم ومحاسن بہت جلد حاصل کر لیے پھر تصانیف کے سلسلے میں اتفاق سے سب سے پہلے اپنی لڑکیوں کے لیے زنانہ افسانے لکھے اور ان میں ہو بہو، زنانہ زبان لکھی۔ یہ زنانہ لٹریچر عرصہ تک پے در پے تیار کرتے رہے۔''[۲]

بہ قول عبدالقادر سروری:

''حافظ نذیراحمد کے افسانوں کو ہم درمیانی زمانہ میں اس لیے رکھتے ہیں کہ جس طرز میں یہ قصے لکھے گئے ہیں وہ قدیم افسانوں کی طرز ہے نہ ناول۔''[۳]

بہ قول احسن فاروقی:

''ان تصنیفات کے واقعی پہلو پر نظر کرتے ہوئے ان کو ناولیں بھی کہہ دیا گیا ہے اور یہ غلطی عام ہوگئی ہے کہ مولانا اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔ان کی تصنیفات اس قدر کھلی ہوئی تمثیلیں ہیں کہ ان کو ناول کہنے والوں پر تعجب ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر تمثیلیں ہی ہیں اور ناول سے اسی حد تک ملتی ہوئی بھی ہیں جس حد تک طویل نثری تمثیلوں کو ہونا چاہیئے۔''[۴]

کہیں نہ کہیں ان تمام آرا کا انحصار نذیراحمد کی تخلیقات میں داستانی رنگ وآہنگ کی موجودگی پر ہے، جو تخلیقی عمل کے دوران ان قصوں میں در آئیں۔جن کا اندازہ نذیراحمد کے پہلے ناول 'مراۃ

العروس' سے ہی ہو جاتا ہے۔

مراۃ العروس:

نذیر احمد نے اپنے ناول کو قصہ کہا لیکن اس قصے کی ابتدا انھوں نے جس طرح کی ہے، اس سبب سے یہ داستان سے منفرد ہو گیا مثلاً قصہ کی شروعات میں ناول کا پہلا جملہ:

''دلی میں اندیش خانیوں کا ایک بڑا مشہور خاندان ہے۔''۵

اور یہیں سے قصہ داستان سے اختلاف کرتے ہوئے ایک نئی صنف کی بنیاد ڈالتا ہے کیونکہ داستانوں میں کبھی بھی حال کا صیغہ استعمال نہیں ہوتا۔ داستان گو اپنے قصے کی ابتدا اس طرح کرتا ہے:

''سرزمین ختن میں ایک شہر تھا مینو سواد بہشت نژاد پسند خاطر محبوبان جہاں، قابل بود و باش خوبان زماں۔''۶

نذیر احمد نے ان سے اعراض کر کے یہ ظاہر کیا کہ وہ اپنے عہد و معاشرے کے حقیقی قصے کا بیان کر رہے تھے، جسے اپنے قصہ گوئی کی صلاحیت سے بہترین انداز میں پیش کیا۔ اس کے باوجود وہ داستان کے اثرات سے یک لخت اپنی تصنیف کو بچا نہ سکے۔

نذیر احمد نے مراۃ العروس کی شروعات باقاعدہ حمد و ثنا سے کی ہے۔ یہ انداز داستانوں کا ہے۔ اسی طرح تمہید میں وہ اپنے مقاصد کو بھی عیاں کر دیتے ہیں۔ جو ناول کے لیے فنی عیب ہے۔ برخلاف اس کے داستان میں داستان گو کا مقصد اول تا آخر واضح رہتا ہے۔

انھوں نے مراۃ العروس کو مختلف ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ علاوہ ازیں باب کے عنوانات جس طویل و عریض طرز پر رکھے ہیں وہ داستانی مماثلت رکھتے ہیں۔ مثلاً بعض عنوانات غور طلب ہیں:

(۱) پہلا باب ''تمہید کے طور پر عورتوں کے لکھنے پڑھنے کی ضرورت اور ان کی حالت کے مناسب کچھ نصیحتیں۔'' (ص:)

(۴) چوتھا باب ''اکبری کی شرارتیں، پھوہڑ پن، حمق اور بدمزاجیاں اس کا پھر عین عید کے دن بے لطفی سے چلا جانا۔ ضمناً ''اصغری کی مدح۔'' (ص:۲۶)

(۲۹) باب انتیسواں ''محمد کامل کی آوارگی، اصغری نے جا کر اس کی اصلاح کی اور جاتے وقت بہن اور بہنوئی کو گھر میں بسا گئی۔'' (ص:۱۲۸)

(۲۲) باب بائیسواں ''ماما عظمت کی جگہ دیانت النساء رکھی گئی اصغری کا انتظام خانہ داری۔'' (ص:۹۴)

(۲۳) باب تئیس واں ''اصغری نے اپنے میاں سے کھیل کو دچھڑا کر اس کو پڑھنے پر متوجہ کیا۔'' (ص:۹۶)

(۳۰) باب تیسواں ''اصغری کی صلاح سے مولوی محمد فاضل نے پنشن لی اور بڑے بیٹے محمد عاقل کو اپنی جگہ رکھوا دیا۔'' (ص:۱۳۳)

یہ انداز داستانوں کا ہے۔اس طرح کے لمبے چوڑے عنوان سے پورے واقعے کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ پھر باب میں کوئی تجسس باقی نہیں رہتا۔ یہ عمل مکمل ناول کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ پورے ناول میں تجسس محض ایک دو جگہ کو چھوڑ کر کہیں نہیں ہے۔

مراۃ العروس میں ہمیں مثالی پیکر نظر آتا ہے۔کردار کی اس حد تک اچھائی کہ اس پر حقیقت کے بجائے مثالیت کا گمان غالب ہو جائے اور وہ برائیوں سے معرا ہو کر ایک نیک پیکر کے قالب میں ڈھل کر قاری کے سامنے پیش ہو،اس کے علاوہ وہ اپنے تمام اقدام میں حق بہ جانب ہو۔ساتھ ہی اس کے مخالف آنے والے دیگر کردار ناول میں اپنے تعارف اور اعمال سے ہر لحظہ غلط ثابت ہوں۔داستان کا عالمگیر تصور رہا ہے۔ یہ تصور برائی پر اچھائی کی فتح و کامرانی کا ہے۔مراۃ العروس میں اسی تصور کو جلا بخشی ہے۔ناول کی اہم کردار 'اصغری' ایک عام انسان کی طرح محسوسات و جذبات اور خامیوں کا مجسمہ نہیں ہے۔ایک داستانی ہیرو کی مانند ناول میں اس کی آمد سے ہی ناول نگار اس کی ایسی شبیہ بناتا ہے،جس سے وہ کمال معراج کو پہنچی ہوئی معلوم ہو۔نہایت کم عمری میں اس کی تمام صلاحیتیں پروان چڑھ چکی ہیں۔وہ اپنی بہن اکبری کی طرح نا سمجھ و نادان نہیں۔اصغری ہر عیب سے پاک،فرشتہ صفات، ہر دلعزیز کیرکٹر کے مانند نظر آتی ہے۔ اس کی حد سے زیادہ اچھائی اسے داستان کے اہم کردار کی صفات تک پہنچا دیتی ہیں۔اصغری کو جان کر اس کی صفات سے روشناس ہو کر، ہمارے ذہن میں عام انسان نہیں بلکہ داستان کے اہم کردار کا مجسمہ واضح ہوتا ہے۔مندرجہ ذیل یہ اقتباس اصغری کی کاملیت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

''یہ لڑکی اپنی ماں کے گھر ایسی تھی جیسے گلاب کا پھول یا آدمی کے جسم میں آنکھ۔ ہر ایک طرح کا ہنر، ہر ایک طور کا سلیقہ اسے حاصل تھا۔''[۷]

اس مختصر اقتباس سے اصغری کی اہمیت ہم پر ظاہر ہو جاتی ہے۔ ہم یہ اندازہ لگا لیتے ہیں کہ ناول کے تمام واقعات اسی ایک کردار کو محور بنا کر ترتیب دیے جائیں گے، جنہیں وہ داستانی ہیرو کی طرح اپنے موافق کر لے گی۔ اصغری کی طرح ہی ناول کے دیگر کردار ارتقا سے انجان ہیں۔ ان میں ناول کی طرح ارتقائی مدارج نظر نہیں آتے۔

مراۃ العروس کے ان کرداروں کے ساتھ ایک بات اور خاص ہے کہ وہ اپنے ظاہری اعمال و حرکات سے اپنے منشا کا اظہار کرتے ہیں لیکن داخلی طور پر ان میں اور قاری کے درمیان ایک نامعلوم خلیج حائل نظر آتی ہے۔ اس نکتے پر بھی نذیر احمد داستان گو کی اتباع کرتے ہیں۔ مراۃ العروس میں داستانی کرداروں کی طرح ناول کے اہم کرداروں کے مخصوص القاب ہیں مثلاً مزاج دار بہو۔ اکبری- اصغری۔ تمیز دار بہو محمودہ، قمر آستانی بیگم، شاہ زمانی بیگم اور بلقیس جہانی بیگم۔

نذیر احمد نے قصے کے پلاٹ میں کوئی تنظیم نہیں رکھی ہے۔ انھوں نے مراۃ العروس کے لیے دو پیکر تراش لیے ہیں۔ انہیں ایک بعد ایک بیان کر دیا ہے۔ ان میں یہاں تک تو ربط ہے کہ دو بہنیں بڑی چھوٹی ہیں جن میں بڑی کا قصہ پہلے اور چھوٹی بہن کا بعد میں بیان کیا ہے۔ اس کے علاوہ وہ پلاٹ میں کوئی بھی منطقی یا تکنیکی روابط پیدا نہیں کر پائے ہیں۔ کئی دفعہ انھوں نے حقیقی زندگی کے سلسلے کو منقطع کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً تمام واقعات سے فارغ ہو کر اصغری کی اولاد کا واقعہ ناول کے خاتمے پر بیان کر دیا ہے لیکن اس میں فنّی تقاضے کے لحاظ سے کسی طرح کی تکنیک فلیش بیک وغیرہ استعمال نہیں کی۔ بجائے اس کے داستانوں سے متاثر ہو کر کئی دفعہ ایک واقعہ کے اختتام کے بعد دوبارہ اسی واقعے کا تفصیلی بیان کیا ہے۔ اسی طرح واقعات کے سلسلے میں پیشن گوئی کا طریقہ اختیار کیا ہے۔ اکثر وہ رونما ہونے والے واقعات کا قبل از وقت بیان ناول میں سرسری طریقے سے کرتے ہیں۔ بعد میں کرداروں کے ساتھ وہ واقعات پیش آتے ہیں۔ اسی طرح داستان گو اپنی داستان کو طویل کرنے کے مقاصد سے اکثر و بیشتر قبل از وقت واقعات کو سامعین کے گوش گزار تے۔ بعد میں ان کا واقعاتی ذکر اسی شدومد کے ساتھ کرتے ہیں۔ ناول کے دوسرے باب میں اصغری کی صلاحیتوں کا بیان کرتے کرتے اصغری و اکبری کی منگنی اور اکبری کی مستقبل کی

شادی کا بیان بھی کر دیتے ہیں:

''محمد عاقل اور محمد کامل دو حقیقی بھائی تھے۔ اکبری کا بیاہ بڑے بھائی محمد عاقل سے ہوا تھا اور اصغری کی بات محمد کامل کے ساتھ ٹھہر چکی تھی۔''۸

داستان کی ایک خصوصی صفت ضمنی قصے کے بیان کی ہے۔ نذیر احمد نے اس ناول میں اہم قصے سے الگ ضمنی قصے کا سہارا لیا ہے۔ جیسا کہ ناول میں بیان ہوا کٹنی کا واقعہ ضمنی حیثیت رکھتا ہے۔

اسی طرح داستانوی لفظیات کے طریق پر ناول میں کئی دفعہ 'حکایت' کا لفظ استعمال کیا ہے مثال کے طور پر:

''دولونگیں، اس کے ساتھ دو ورق کی حکایت دلچسپ ہے۔'' (ص:۴۴)

باب چھبیسواں ''انتظام مکتب کے متعلق ایک دلچسپ حکایت۔'' (ص:۱۰۶)

مراۃ العروس میں اصغری کے والد دور اندیش خاں کا اصغری کو خط کے ذریعہ کی گئی نصیحتیں پلاٹ کے تسلسل میں حارج ہوتی ہیں۔ یہ خطوط اخلاقی وعظ بن کر ظاہر ہوئے ہیں، جو ناول کی دلچسپی کو دو چند نہیں کرتے بلکہ داستان کی روایت کو برقرار رکھتے ہیں۔ مثلاً داستان گو داستانوں میں اکثر وعظ و نصیحت کا کام بھی انجام دیتا ہے۔ وہ خصوصی طور پر داستان کے اختتام پر وعظ کرتا ہوا قادر مطلق سے دعا گو ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے مراۃ العروس کے پلاٹ میں یہ رسم برقرار رکھی ہے۔ ناول میں کہانی کے خاتمے پر اصغری کے ذریعے ایک بار پھر نصیحت کرتے ہوئے ان دعائیہ کلمات پر ناول کا خاتمہ کیا ہے۔ یہ اقتباس پیش ہے:

''اصغری! اپنی خبر لو اور اس دن کے واسطے سامان کرو جہاں سوائے عمل کے کچھ کام نہ آئے گا اور دعا کرو کہ خداوند عالم اپنے دوست محمد صلی اللہ علیہ وسلم کے طفیل سے ہم سب کا انجام بخیر کرے۔''۹

ناول کے پلاٹ میں اس طرح ابتدا، وسط اور انتہا تک داستانی رنگوں کے مختلف عناصر نظر آتے ہیں۔

توبۃ النصوح:

'توبۃ النصوح' نذیر احمد کا ایک قابل ذکر ناول ہے۔ اس میں انھوں نے بہت حد تک اپنی پچھلی

لغزشوں کو نہ دہرانے اور فنی خامیوں کو دور کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کے باوجود ناول میں ایسے نکات نظر آتے ہیں جو داستانی رنگوں کی گواہی دیتے ہیں۔

یہ احساس سب سے پہلے ناول کے قصے میں ابھرتا ہے۔مختصراً اس کا قصہ یہ ہے کہ شہر میں برپا ہونے والے وبائی مرض میں ناول کا اہم کردار نصوح گرفتار بلا ہو جاتا ہے۔اس مرض مہلک میں وہ اپنی زندگی کو تمام سمجھ کر دواؤں کے زیر اثر سو جاتا ہے۔ جہاں اس کا سابقہ حساب کے دن اور خدا سے ہوتا ہے۔خواب سے بیدار ہونے کے بعد نصوح پر حقیقت عیاں ہوتی ہے اور وہ ایک پختہ عہد کے ساتھ تمام گھر والوں کی درستگی کا سامان کرتا ہے۔دھیرے دھیرے سبھی راہ راست پر آجاتے ہیں اور آخر میں موت سے قبل کلیم کی اظہارِ پشیمانی وتوبہ نصوح کی کامیابی پر مہر ثبت کرتی ہے۔اسی کے ساتھ یہ تخلیق اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں پلاٹ کی بنیاد نصوح کے خواب پر رکھی گئی ہے،جس سے متاثر اور پرعزم ہو کر وہ سب کی اصلاح کی کوشش کرتا ہے۔ناول کا قصہ اور پلاٹ اس طرح تعمیر ہوئے ہیں جیسے بیشتر داستانوں کے قصے ہوتے ہیں۔جس طرح نصوح ایک خواب کی بدولت اپنی تمام سابقہ زندگی جو امیری شان سے بھرپور ہوتی ہے،اس کے طریق کو چھوڑ کر وہ ایک نئے ارادے کے ساتھ ناول میں آگے بڑھتا ہے۔ٹھیک اسی طرح داستانوں میں ہیرو اکثر و بیشتر محض ایک خواب کو دیکھ کر اپنی تمام مشغولیات عیش وعشرت کو خیر باد کہہ کر اسی خواب کے اسرار کو حاصل کرنا چاہتے ہیں اور آخر میں محبوب کی رسائی سے ان کا خواب اور عزم شرمندۂ تعبیر ہوتے ہیں۔اسی کے مثل گھر والوں کے راہ راست پر آجانے اور موت سے قبل کلیم کے اظہار توبہ نے نصوح کو ناول میں بہ طور فتح مند ہیرو پیش کیا ہے۔

’توبۃ النصوح‘ میں نذیر احمد نے اچھے پلاٹ سازی کی کوشش کی ہے۔اس کے باوجود ناول کے پلاٹ میں ایسے اسرار پائے جاتے ہیں جو داستانی روایت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔مثال کے طور پر انھوں نے باقاعدہ ناول کی ابتدا خدا کے ذکر اور شاعری سے کرتے ہوئے تمام کرداروں کے مختصراً تعارف کے بعد قصے کی تلخیص بیان کر دی ہے۔ناول کی ابتدا اور تمام کرداروں کے تعارف کا مرحلہ اس کے بعد قصے کے نچوڑ کے ساتھ اہم کردار کے ظفریاب ہونے کا بیان داستانی انداز رکھتا ہے۔ابتدا کے علاوہ ناول کے پلاٹ میں آنے والے اکثر موڑ پر نذیر احمد نے ماقبل طریق کو اپنایا ہے۔مثلاً داستان میں اکثر داستان گو ایک ساتھ ایک ہی وقت میں وقوع پذیر ہونے والے قصے کا بیان اپنی منشا کے مطابق علیحدہ طور پر کرتے

ہیں۔نذیراحمد نے ناول کے قصے میں صالحہ کے گھر آنے اور کلیم کے گھر چھوڑ کر جانے کے واقعات جو ایک ہی وقت میں وقوع پذیر ہوئے ہیں، انہیں ناول میں باقاعدہ طور پر الگ فصل کی شکل عطا کی ہے۔جیسا کہ فصل ہشتم میں ہونے والے واقعہ کا تذکرہ الگ طور پر فصل نہم میں کیا ہے۔

اس طرح کلیم کے حیدرآباد سے زخمی ہوکر آنے کا اہم واقعہ جو ناول میں منتہیٰ کی حیثیت رکھتا ہے۔ نذیراحمد اس واقعہ کا بیان کرتے کرتے اچانک نعیمہ کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔قاری جو کلیم کی حالتِ زار کو لے کر محو قرات ہوتا ہے۔ناول نگار کے ایسے بیان سے اس کا ذوق متاثر ہوتا ہے۔اقتباس دیکھیے:

''فہمیدہ نے بھی اس صلاح کو پسند کیا اور کیسا سامان، کس کی تیاری، گھر کا گھر کلیم کی پالکی کے پیچھے پیچھے ہولیا۔ یہاں سے کوئی چھ سات پیسے ڈولی نعیمہ کی سسرال تھی۔ کہاروں نے پالکی اٹھائی، تو کہیں کاندھا تک نہیں بدلا، ادھر نعیمہ کے گھر جا اتاری۔ یاد ہوگا کہ نعیمہ ماں سے لڑکر بے ملے صالحہ کے ساتھ خالہ کے یہاں چلی گئی تھی۔پھر چار مہینے وہاں رہی، نیک لوگوں کے ساتھ رہنے کی برکت سے خدا نے اس کو ہدایت دی، اور وہ بھی نیک بن گئی۔

سگِ اصحاف کہف روزے چند
پے نیکاں گرفت ومردم شد

نیک بنے پیچھے، ممکن نہ تھا کہ وہ ماں باپ کی ناراضامندی گوارا کرتی۔اس نے ماں باپ کو شاد اور خدا نے اس کو اپنے گھر میں آباد کیا۔اس کو سسرال گئے دوسرا مہینہ تھا کہ کلیم کو چار کہاروں کے کندھوں پر لاد کر اس کے گھر لے گئے۔چونکہ نعیمہ کے گھر آباد ہونے کا تذکرہ آ گیا، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے نعیمہ کا حال لکھا جائے اور کلیم کو، جو دنیا میں اب مہمان چندروزہ ہے، پیچھے دیکھ لیا جائیگا۔''[۱۰]

اس طرح اہم موڑ پر ایک قصہ کو روک کر دوسرا شروع کر دینا داستان گویوں کا شیوہ ہے۔داستان میں طوالت اور تجسس کو برقرار رکھنے کی خاطر عین اہم موڑ پر قصے کو روک کر ضمنی قصے کا بیان کرنا داستان گو ضروری خیال کرتے تھے۔

اس طرح توبۃ النصوح میں نذیراحمد نے یہ داستانی حربہ بھی استعمال کیا ہے کہ ایک واقعہ کے اختتام

پذیر ہونے کے بعد اس کا بیان دوبارہ تفصیلاً یا مختصراً کرنا ضروری خیال کرتے ہیں مثلاً فصل دہم:

> ''اب ہم کو کلیم اور نعیمہ دونوں بھائی بہنوں کا حال بیان کرنا چاہیے کہ باپ کے گھر سے نکل کر ان پر کیا بیتی؟ سو چونکہ کلیم پہلے نکلا، پہلے اس کا حال بیان کرتے ہیں۔
> کئی بار اس کو باپ نے بلایا، یہاں تک کہ ہار کر رقعہ لکھا، ماں نے بہتیرا سمجھایا، بھائی نے بہت کچھ کہا سنا لیکن وہ روبراہ نہ ہوا اور جب دیکھا کہ فہمیدہ، صالحہ کے اتروانے میں مصروف ہے، آنکھ بچا، بے پوچھے، بے کہے گھر سے اس طرح نکل کھڑا ہوا کہ گویا اس کو کچھ تعلق ہی نہ تھا۔ شاید، اس کے ذہن میں بھی یہ بات اس وقت نہ گزری ہو کہ وہ عمر بھر کے واسطے گھر سے جا رہا ہے، اور عزیز و اقارب جن سے وہ ایسے سرسری طور پر جدا ہوتا ہے، جیتے جی ان کو نہ دیکھ سکیگا۔''[۱۱]

اس اقتباس سے جہاں نذیر احمد داستانوں کے مثل واقعات کو دہراتے نظر آتے ہیں۔ وہیں ناول نگار کے جملے سے ناول کے اختتام کا اندازہ بھی بہ خوبی ہو جاتا ہے۔ اس سبب ناول کا تجسسی عنصر فنا ہو جاتا ہے۔ داستانوں کے مانند ناول کا قاری اس کے اختتام کو لے کر کسی طرح کی کشمکش نہیں رکھتا بلکہ ناول کے خاتمے میں ہیرو نصوح کی فتح داستانی ہیرو کی یاد تازہ کر دیتی ہے۔

پلاٹ کی طرح ناول کے کردار بھی کافی حد تک داستانی کرداروں کے مماثل نظر آتے ہیں۔ سب سے اہم کردار نصوح کا ہے۔ ناول کا ہیرو نصوح داستانوں کی صفات رکھنے والا مثالی کردار ہے۔ جو نیکی کی راہ پر چلتے ہوئے آخر تک ڈٹا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے زیر اثر آنے والے تمام کردار آپ ہی راہ راست پر آجاتے ہیں۔ مختلف کرداروں کی صلح پذیری میں نصوح کو کوئی سخت قدم نہیں اٹھانا پڑتا۔ نا ہی اسے کوئی مشکل درپیش آتی ہے۔ اپنے عزائم کی پختگی کے ساتھ وہ جس کی طرف رخ کرتا ہے وہ کردار اسے پہلے سے ہی سیدھے راستے پر گامزن نظر آتا ہے۔ یہی حال بڑے بیٹے کلیم کا ہوتا ہے۔ جو نصوح کے برعکس منفی کردار کی توانائی لیے ابھرتا ہے اور آخر تک ناول میں اپنی انا و شخصیت کی پائیداری کے لیے لڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس لیے کلیم کے سلسلے میں اسے تھوڑی سی مشکل درپیش آتی ہے لیکن ہیرو نصوح کے زیر اثر ناول کے اختتام میں کلیم اپنی فنا کے ساتھ نصوح کے ارادے پر لبیک کہہ کر اسی زمرے میں شامل ہو جاتا ہے۔ اس طرح داستانوں کا اہم تصور بدی پر نیکی کی فتح اس ناول میں بھی برقرار نظر آتی ہے۔

داستانی کرداروں کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ داستان گو صرف ان کے خارجی اعمال وحرکات کا بیان ہی کافی سمجھتا ہے۔ اسے ہیرو یا دیگر کردار کی ذہنی یا نفسیاتی محسوسات سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ اسی طرح نذیر احمد توبۃ النصوح میں کرداروں کی ذہنی کشمکش کا بیان جہاں ضروری ہوتا ہے اسے غیر ضروری سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ ناول میں اہم کردار کلیم کے ساتھ بھی انھوں نے یہی رویہ اختیار کیا ہے۔ وہ ابتدا سے ایک زندہ اور مضبوط کردار کی مانند نظر آتا ہے۔ ایک شاعر کی حاضر جوابی، چرب زبانی، فتح زمانی کا احساس، انانیت کا نشہ اس کے اندر مکمل طور پر ملتا ہے۔ اپنے اعمال اور لب ولہجہ سے وہ ناول میں تروتازگی برقرار رکھتا ہے۔ یہاں فنکار کا سلیقہ نظر آتا ہے لیکن کردار کا دردناک انجام اور موت کے وقت نصوح سے معافی طلب کرنا قابل قبول معلوم نہیں ہوتا۔ یہاں نذیر احمد نے صرف نصوح کی معرفت اور بڑائی کو برقرار رکھنے کے ساتھ حق کی صداقت پر مہر ثبت کرنے کے لیے یہ راستہ اختیار کیا ہے۔ جو داستانی قصے کی اصل ہے کیونکہ گھر چھوڑنے کے بعد شہر بدر کے دوران اس کے ذہنی ونفسیاتی حالت کا بیان نہیں ہوا ہے۔ کلیم کا رویہ یا ذہنی حالات اس کے ارادے کی تبدیلی کی گواہی نہیں دیتے۔ اس لیے ہمیں اس کی اندرونی تبدیلی و خیالات کے بدلاؤ کا بالکل اندازہ نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار نے زبردستی قصے میں کردار کلیم کا یہ انجام متعین کیا ہے۔ ان خیالات کو اس وقت مزید تقویت پہنچتی ہے جب کلیم کے انجام کے فوراً بعد ناول نگار اس وقت کی منظر کشی اور دیگر کرداروں کے حالات سے باخبر کرنے کے بجائے اپنا بیان شروع کر دیتا ہے۔ اقتباس دیکھیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ اگر کلیم بچ جاتا، تو وہ نیکی اور دینداری میں اپنے سب بھائی بہنوں پر سبقت لے جاتا۔ اس نے مصیبتیں اٹھا کر اپنی رائے کو بدلا تھا اور آفتیں جھیل کر متنبہ حاصل کیا تھا۔ پس وہ مجتہد تھا اور دوسرے مقلد، وہ محقق تھا اور دوسرے ناقل، اس کا سا انجام خدا سب کو نصیب کرے۔''[۱۲]

توبۃ النصوح میں نذیر احمد تمثیلی طور پر فطرت کا کردار لائے ہیں۔ جب کلیم گھر سے نکل کر رشتہ داوں اور دوستوں سے بالکل مایوس ہو جاتا ہے تو اس وقت اپنے نفس، اپنی فطرت کو اپنا ہم نوا بناتا ہے۔ ناول میں فطرت اور کلیم کی گفتگو کو غور کرنے پر صاف محسوس ہوتا ہے کہ فطرت کلیم کا ہی عکس ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''فطرت: گانوں تمہارا، تو نوکر اور کارندے تمہارے، یا ان کے؟

کلیم: لیکن میں صرف اسم فرضی ہوں۔

فطرت: اس کا ثبوت؟

کلیم: ثبوت ان کا قبض ودخل اوران کے روپیے سے گانوں خریدنا۔

فطرت: ان کا قبض ودخل عین تمھارا قبض ودخل اوران کا روپیہ عین تمہارا روپیہ ہے۔ بائع نے تمہارے نام سے رسید دی۔ گانوں میں پٹہ وقبولیت تمھارے نام سے ہوتا ہے۔ خزانہ سرکار میں مال گذاری تمہارے نام سے ساہیہ ہوتی ہے۔'' ۱۳؎

اس اقتباس کا تجزیہ کرنے پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح کلیم کا نفس اسے اپنی ضرورتوں اور عیاشیوں کو پورا کرنے کے لیے اکساتا ہے۔

ایامیٰ:

'ایامیٰ' نذیر احمد کے آخری عہد کا ناول ہے۔ اس لحاظ سے اس میں نذیر احمد کے تمام فنی صفات یکجا ہونے چاہیے تھے۔ چونکہ ایامیٰ سے قبل تمام تخلیقات کو انھوں نے اپنے سلیقے اور تجربے کے ذریعے روایتی قصے کہانیوں سے ممیّز کر دیا تھا۔ انہیں اپنے جودتِ طبع سے ناول کے فنّی رموز عطا کرنے کی کوشش کی۔ باوجود اس کے ایامیٰ کا مطالعہ کرنے پر ہمیں مایوسی ہوتی ہے۔ ایامیٰ کو اول درجے کا ناول بنانے کے لیے نذیر احمد کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لیے بہ طور پلاٹ اور کردار وہ کسی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ پھر بھی ناول کے پلاٹ اور کردار میں قدیمی رائج قصوں کی اتباع ہوئی ہے۔

ناول کے قصہ میں شروع سے آخر تک اہم کردار 'آزادی بیگم' کے حالات سوانحی طور پر بیان ہوئے ہیں۔ اس طرح پلاٹ کو آزادی کے ساتھ پیش آنے والے مختلف واقعات کی ترتیب سے جوڑ دیا گیا ہے۔

نذیر احمد نے ناول کے مختلف حصے کو فصل کی مدد سے متفرق کرنے کی کوشش کی ہے مثلاً پہلی فصل 'تمہید' (ص-۱)، دوسری فصل 'آزادی بیگم کے ابتدائی حالات اور اس کی تعلیم وتربیت' (ص-۳) وغیرہ۔ اس طرح پوری انیس فصلیں انھوں نے قائم کی ہیں۔ 'ایامیٰ' کو جو صفات ناول سے ممیّز کرتی ہیں وہ ان فصلوں میں طویل عنوانات کی موجودگی ہے۔ نذیر احمد نے سبھی فصلوں کی ابتدا میں لمبے چوڑے عنوانات چسپاں

کر دیے ہیں۔ان عنوانات کے ذریعہ متن میں موجود تمام ابواب کا علم ہو جاتا ہے۔اس سبب قاری بہ خوبی اندازہ کر لیتا ہے کہ پورا واقعہ کیا ہے۔یہی انداز داستانوں میں عنوانات کے متعین کرنے کا ہوتا ہے۔ داستانوں سے مماثل ناول کے چند ابواب کے موضوع کو ملاحظہ فرمائیں:

''(۱) ساتویں فصل-آزادی مولوی مستجاب کے ساتھ بیاہی گئی اور آخران سے مولویہ چھٹرا کر رہی (ص۵۷) (۲) نویں فصل-مولوی مستجاب نے بھوپال میں انتقال کیا۔ آزاد کی بیوگی (ص۶۷) (۳) چودھویں فصل-کٹنی آزادی کے مزاج میں دخل پیدا کرتی اور آزادی کی رائے بدلنی شروع ہوتی ہے (ص۱۲۹) (۴) سترہویں فصل- آزادی میکے جاتی تھی کٹنی نے اس کی ڈولی اپنے گھر اتروالی۔'' (ص۱۵۰)

اس طرح باب کے شروعات میں طویل عنوان کے قیام سے ایک تو کہانی کا تجسس مجروح ہوتا ہے، جو ناول کے اصولوں کے خلاف ہے۔دوسرے داستان کی روایت کو تقویت پہنچتی ہے۔

ناول کے پلاٹ میں قصوں کے برتنے اور بیان کرنے کا انداز داستانوں سے ماخوذ ہے۔ناول میں مختلف واقعات خصوصاً جو تعمیر قصہ میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ قصے میں ان کا بیان ایک سے زائد جگہوں پر کرنا قدیمی روایات سے مستعار عمل ہے۔ایامیٰ کے متن میں ہمیں واقعات کے لانے میں یہی روایت کارفرما دکھائی دیتی ہے مثال کے طور پر ناول کا وہ حصہ جو بہ طور وصیت موسوم ہے۔اس واقعے کے رونما ہونے سے قبل ناول میں اس کا تذکرہ یوں کرتے ہیں:

''آزادی کے پاس تھوڑے ہی دنوں میں اتنے خطوط اور رقعے اور پرچے اور پرزے اور غزلیں اور شعر جمع ہو گئے کہ اگر سب کو یکجا جمع کر دیا جائے تو اچھی خاصی دس بارہ جز کی کتاب بنے اور کتاب بھی ایسی مقبول کہ ہاتھوں ہاتھ بکے اور وارنہ آنے پائے کیوں کہ لوگوں کے مذاق معلوم ہیں دو ہی قسم کی کتابیں چلتی ہیں اول درجے بوستان کا باب پنجم عشق و جوانی۔ اس سے اُتر کر مذہبی رگڑے جھگڑے آزادی نے تمام کاغذات مکتوب کے طور پر لپیٹ کر رکھ چھوڑے تھے تو بڑا سارا مُٹھا مرتے وقت جب اس نے اپنی مشہور وصیۃ کی جس کا ذکر آیندہ آئے گا تو وہ مُٹھا ہمارے حوالے کیا اور وہ اس وقت تک محفوظ ہے۔''[۱۴]

اس اقتباس میں آزادی کی مابعد آنے والی وصیت کو قبل از وقت بیان کر کے ناول نگار قاری کو متجسس کرنا چاہتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس بیان کے ذریعہ داستان گو کا قصہ کو بار بار دہرانے کی روایت پوری ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ناول کا پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔ چونکہ نذیر احمد کا یہ بیان وحدت پلاٹ کو متاثر کر ناول کے اہم عناصر فن کو ضرر دیتا ہے۔

ناول کے متن کا یہ جز داستانوں کی ایک اہم روایت کی مزید توسیع کا سبب ہے۔ ناول نگار اس حصے میں واقعہ کا بیان اس طور پر کرتے ہیں کہ گویا یہ قصہ درست و حقیقی ہو۔ ان واقعات کا تذکرہ اس انداز سے کرنا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس تمام واقعے کے وقت نذیر احمد وہاں موجود تھے اور آزادی کی موت کے بعد اس کی وصیت کا ذکر کر رہے ہوں۔ قصے میں یہ اندازِ بیان قصہ گو کا رہا ہے۔ جو اپنے بیانات اور چند جملوں سے سامعین کو قصے کی صداقت کا یقین دلاتا ہے۔ نذیر احمد بھی اسی طرح مختلف حربوں کے ذریعہ داستان گو کا عمل دہراتے ہوئے ناول کے قصے کی سچائی پر مہر ثبت کرنے کی خاطر قصے میں واقعات کا ذکر کچھ اس طرح کرتے ہیں۔

> ''مگر ہم نے یہ مضمون کہیں سے نقل نہیں کیا جو کچھ آزادی کے مونہ سے نکلتا تھا کئی آدمی لکھتے جاتے تھے ان میں ایک ہم بھی تھے۔ پھر جو دوسرے لوگوں کے لکھے ہوئے سے مقابلہ کیا تو خدا کے فضل سے ہمارا ہی لکھنا پورا اور ٹھیک اترا۔ آزادی پردے میں تو تھی مگر ہم نے اتنے پاس سے اس کو وصیۃ کرتے ہوئے سنا کہ اس کے سانس تک کی آواز برابر ہمارے کان میں چلی آتی تھی۔'' [۱۵]

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قصہ گو واقعہ کے رونما ہونے کے وقت وہاں موجود تھا۔ اس سبب تمام وصیت کو نقل کر لیا۔ یہ حربہ قصے کو حقیقی گمان دینے کی خاطر ناول نگار نے اختیار کیا ہے۔ یہ انداز داستان گو کا رہا ہے۔ وہ اس طرح کے مختلف وسائل سے قصوں میں اپنی موجودگی کے ساتھ ان کی سچائی کا بھی یقین دلاتے تھے۔ اختتام ناول میں قدیمی قصوں سے اشتراک کا یہ انداز قصے کے ساتھ پلاٹ کو بھی متاثر کرتا ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے ہمیں ایامیٰ میں پہلی دفعہ نذیر احمد کی تمام تخلیقات کے بہ نسبت ایک جیتا جاگتا نسوانی کردار نظر آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں بیشتر اہم کردار محض دو ایک کو مستثنیٰ کر کے سبھی اپنے

ارادے کے استقلال کو ظاہر کرتے ہیں۔ کرداروں کی یہ خصوصیت انہیں عام انسانی سطح سے ایک درجہ اوپر لے جاتی ہے۔ اس سبب ان پر داستانی مخلوق ہونے کا گمان گزرتا ہے۔

کردار نگاری میں جدید روش کی ابتدا کے ساتھ کرداروں کے نام میں داستانوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ناول میں آنے والے تمام کردار خواجہ آزاد، ہادی بیگم، آزادی بیگم، مولوی مستجاب، خواجہ مشتاق، کٹنی آزمودہ اور مولوی مقتدیٰ وغیرہ ہیں۔ یہ تمام اسم کرداروں کے اندر موجود کسی خصوصی صفت کی غمازی کرتے ہیں۔ مثلاً مذہب میں آزادی رائے کے سبب کردار آزاد کا یہ نام رکھا ہے۔ ہادی بیگم مذہب کی سخت پابندی کو فوقیت دیتی ہیں۔ اسی طرح آزادی نام کے مانند رائے کی آزادی کو فوقیت دیتی ہے۔ باوجود اس کے وہ مولوی مستجاب کو قبول کر لیتی ہے۔ دونوں میں ایجاب و قبول کا مرحلہ اسم مستجاب کا سبب بنتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں لائے گئے تمام کردار کسی مخصوص صفت کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ یہ تمام کردار اپنے صفاتی نام کے ساتھ داستانی کرداروں کی قبولیت اختیار کر لیتے ہیں۔

رویائے صادقہ:

رویائے صادقہ نذیر احمد کے افسانوی تخلیق کا آخری نمونہ ہے۔ ماقبل ناولوں کی طرح تخلیق رویائے صادقہ بھی ناول نگار کے خصوصی مقاصد کا اعتراف کرتی ہے۔ ناول کا موضوع اہلِ ایمان کے درمیان مذہبی مخالفت اور کشمکش کا خاتمہ کر انہیں صراط مستقیم پر لانا ہے۔ اس کے قصے میں نذیر احمد نے اپنے مذہبی اور اخلاقی خیالات کو ناول کی ساخت میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ جیسا کہ ناول کے دیباچے سے ظاہر ہے:

> ''ان دنوں مذہبی چرچے بڑے زوروں پر ہیں اور اس کے ضروری نتیجے بھی ہوتے ہی رہتے ہیں۔ اس رسالہ کے تصنیف کرنے سے غرض یہ ہے کہ مسلمان جہادی نہیں بلکہ اجتہادی مسلمان ہوں اور آپ بھی امن چین سے بیٹھیں اور دوسروں کو بھی امن چین سے بیٹھے رہنے دیں۔''[۱۶]

علاوہ ازیں اختتام ناول میں نذیر احمد نے اپنی اس تصنیف کو مذہبی کتاب کا درجہ دینے کی پوری کوشش کی ہے:

''طالب علموں نے بڑا زور مارا کہ یہ کتاب کالج کے مذہبی کورس میں داخل ہو مگر مسلمانوں کے تعصب کے آگے کسی کی پیش نہ گئی لیکن کب تک؟ بہر کیف اس وقت تو کالج کے مذہبی دانت دکھانے کے انکی پرانی کتابیں ہیں اور کھانے کے یہ کتاب اس خواب کے متعلق ایک عجیب بات اور ہے کہ اس کے بعد صادقہ کے خوابوں کا سلسلہ آپ سے آپ بالکل منقطع ہو گیا۔'' [۷۱]

ناول نگار کے ان تبلیغی مقاصد کے سبب فن پارے میں افسانویت سے زیادہ مذہبیت داخل ہو گئی ہے۔ جس کی وجہ سے رویائے صادقہ ناول سے زیادہ ایک مذہبی کتاب ہونے کا ثبوت دیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ نذیر احمد کے فن کی آخری منزل ہونے کے باوجود ہم اس ناول کو ان کے کامل فن کا نمونہ نہیں کہہ سکتے۔

ناول ایک اہم ترین صنف ہے، جس کی خصوصیت اس میں قصہ پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ ناول میں کسی فسانے کو حقیقی زندگی سے اس طرح منسلک کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ جس کے سبب وہ قصہ انسانی زندگی کا آئینہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس رویائے صادقہ کی کہانی مکمل فسانے کا ثبوت دیتی ہے۔ قصے کی بنیاد صادقہ کے حقیقی خواب ہیں۔ ان کے ذریعہ ہیروئن صادقہ مستقبل میں رونما ہونے والے تمام واقعات کو ماقبل وقوع جان لیتی ہے۔ ان کے ذریعہ وہ دوسروں کی مدد کرتی ہے۔ انہیں تکلیفات سے بچاتی ہے، جس کے سبب معاشرے میں وہ ایک غیر فطری مخلوق بن جاتی ہے۔ رویائے صادقہ کا یہ بنیادی قصہ عام انسانی زندگی کی تشریح نہیں کرتا۔ علاوہ ازیں رویائے صادقہ کے خواب قصہ میں ناممکنات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دراصل ناول میں ناممکنات کی یہ موجودگی نذیر احمد کے ذہنی تربیت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ قصے کا یہ عنصر داستانوں سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ جس طرح داستانوں کا اہم کردار ہیرو دوسروں کی مدد کر کے ایک نیک کردار کی شکل میں ابھرتا ہے۔ مثال کے طور پر آرائش محفل کا اہم کردار حاتم طائی۔ ناول رویائے صادقہ کی صادقہ بھی انہی کرداروں کے مانند ایک مثالی کردار نظر آتی ہے۔ اس کی فوق فطری خصوصیت کے سبب قصہ میں عام انسان کی بہ نسبت دوسری مخلوق تصور کرنے لگتے ہیں:

''سب سے بڑا نقصان جو صادقہ کو اپنے خوابوں کی بدولت پہنچا یہ تھا کہ لوگ اس کی نسبت خیال کرنے لگے کہ اس کے سر پر کچھ ہے۔ ایک طور پر اس کا ادب کرتے اور اس کو وقعت کی نظر سے دیکھتے مگر دل ہی دل میں ڈرتے بھی تھے کہ خدا جانے کیا اسرار

ہے اور آیندہ چل کر کیا گل کھلے۔''۱۸

رفتہ رفتہ پہلے گھر میں پھر محلے میں، پھر شہر میں ایک غل سا مچ گیا۔ ادھر تو صادقہ کی شہرت بڑھتی جاتی تھی ادھر عمر کے ساتھ ساتھ وہ خوابوں میں ترقی کر رہی تھی۔''۱۹

ان اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے کہ صادقہ کے خواب ناول میں کس طرح پراسرار فضا تخلیق کرتے ہیں۔

ناول کے پلاٹ میں داستانوں سے یہ مماثلت آگے بھی برقرار رہتی ہے، جس طرح داستانی کرداروں کو کسی مشکل اور کشمکش سے بچانے کے لیے راہ کشا نمودار ہوتے ہیں۔ ماقبل قصوں میں یہ خصوصی شخصیات کسی فقیر، بزرگ اور خضر کا جامہ لیے ظاہر ہوتے ہیں۔ ٹھیک ایسے ہی ناول کے نصف آخر میں بزرگ کی شخصیت شدومد کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ ناول میں اپنے بیان سے وہ صادق کے مذہبی شبہات کا خاتمہ کرتے ہیں اگرچہ ان کا ذریعہ ظہور صادقہ کا خواب ہے:

''میں نے ابھی ایک بڑا لمبا سا خواب دیکھا ہے جیسے تم کسی قیمتی کپڑے کی نہایت سفید شیروانی پہنے ہو...... اتنے میں ایک بزرگ نے مجھ سے کہا یہ دھبے مٹی سے چھوٹیں گے مجھ کو اس کا طریقہ معلوم ہے...... اس کے بعد تو سوتے ہی میں خود بخود خواب کی تعبیر میری سمجھ میں آئی کہ شیروانی تمہارا دل ہے اور سیاہی کے تمہارے مذہبی شکوک ہیں اور مٹی سے مراد ہے خاکساری۔ پھر کیا دیکھتی ہوں کہ جیسے تم میں اور ان بزرگ میں اسی طرح کی مذہبی بحث ہونے لگی...... وہ بحث جو تم میں اور ان بزرگ میں ہوئی مجھ کو لفظ بہ لفظ یاد ہے۔''۲۰

خواب میں نمودار ان بزرگ کی شخصیت دراصل ناول میں داستانی فضا کو مزید سازگار کرتی ہے۔ چونکہ داستانوں میں اکثر اس طرح کوئی بزرگ اور ولی اللہ داستانی کرداروں کو خواب میں راہ نجات بتاتے ہوئے زندگی کا پیغام دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر داستان باغ و بہار میں خواجہ سگ پرست کے قصے میں خواب کے ذریعہ مدد کی نمود ہوتی ہے:

''ایک روز بی بی سے کہا کہ یہاں کب تلک رہیں گے اور کس طرح یہاں سے نکلیں گے؟ وہ بولی خدا نکالے تو نکلیں، نہیں تو ایک روز یونہی مر جائیں گے۔ مجھے اس کے کہنے پر اور اپنے رہنے پر کمال رقت آئی، روتے روتے سو گیا، ایک شخص کو خواب میں

دیکھا کہ کہتا ہے : پَرنالے کی راہ سے نکلنا ہے تو نکل۔ میں مارے خوشی کے چونک پڑا۔''۲۱

اسی کے مانند داستانوں میں غیبی مدد کا سلسلہ جاری وساری رہتا ہے۔اگر چہ اس کے نمو پذیری کی صورت بدلتی رہتی ہے۔

رویائے صادقہ کے مطالعہ میں ہمیں بہ ظاہر ایک پلاٹ نظر آتا ہے۔اس کے ساتھ متن میں بعض ایسے عناصر ملتے ہیں۔جن کے سبب پلاٹ کمزور اور متزلزل ہوگیا ہے۔ ۲۲۸ صفحات پر مشتمل یہ ناول دو حصوں میں منقسم ہے۔ قصے کا پہلا حصہ فصل تمہید سے لے کر دسویں فصل صادقہ کے بیاہ تک محدود ہے۔ جبکہ نصف آخر، اخیر عنوان جو اس کتاب جتنی باتیں بھی نہ جانتا ہو اس کا اسلام کیا پر منحصر ہے۔ درحقیقت ناول کی کہانی پہلے حصے میں مکمل ہو جاتی ہے۔جیسا کہ اقتباس سے ظاہر ہے:

''ان میاں بی بی کے حالات شروع سے آخر تک بڑے ہی بکار آمد اور دلچسپ ہیں۔ دونوں اچھی خاصی پکی عمر میں بیاہے گئے جب کہ دونوں سمجھتے تھے کہ بیاہ ہے کیا چیز؟ صادق کے خیالات اس کی تعلیم کی وجہ سے اور صادقہ کے اس کے جبلی افتادِ مزاج کے سبب ایسے ایک دوسرے سے ملتے ہوئے تھے کہ وہ جو ایک جان دو قالب کہتے ہیں۔ بس ان دونوں پر صادق آتا تھا۔دونوں کی غرض وغایت یہی تھی کہ جہاں تک ہو سکے ایک دوسرے کو خوش رکھیں۔ بھلا پھر ان میں سازگاری نہ ہو تو اور کن میں ہو؟ ایسا نہیں ہوا کہ راہ چلتے ایک کا ہاتھ دوسرے کے ہاتھ میں پکڑ دیا گیا ہو جیسا کہ عموماً ہوتا ہے۔ بلکہ دونوں نے ایک دوسرے کو بقدر امکان جانا سمجھا اور جانے سمجھے پیچھے میاں بی بی بننے پر راضی ہوئے۔پس حقیقت میں ان کا ایجاب وقبول البتہ ایجاب قبول تھا۔وقت پر تو اعلان نہ ہوا مگر چھپانے کی چیز نہ تھی اور چھپاتے ہی کیوں۔آخر لوگوں کو معلوم ہوا۔ معلوم ہوا تو گھر گھر اس کا چرچا تھا۔''۲۲

مندرجہ بالا اقتباس کو پڑھنے سے قصے کے اختتام کا علم ہوتا ہے۔ساتھ ہی صادق صادقہ کے آپسی رشتے اور بہترین مستقبل کی طرف اشارہ ہوتا ہے، جسے پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول اب مکمل ہو چکا ہے۔اس کے باوجود اپنے قول کی وضاحت اور مقصدی تکمیل کے تحت ناول نگار اس کی طوالت کو ص ۷۷

سے ۲۲۸ تک بڑھا دیتا ہے۔

یہاں داستانوں کی پلاٹ در پلاٹ کی تکنیک ہمیں دکھائی دیتی ہے۔ جب داستانوں میں ایک قصہ مکمل ہو جاتا ہے اور لگتا ہے کہ داستان ختم ہونے والی ہے، اسی وقت قصہ گو کہانی کو ایک نیا موڑ دے کر مختلف قصے بیان کرنے لگتا ہے۔

جس طرح داستانوں میں ہمیں کئی منتہیٰ و انتہا اور ابتدا دکھائی دیتے ہیں، رویائے صادقہ کے قصے میں نذیر احمد نے اسی طرح کی داستانی پیروی کی کوشش کی ہے، جب کہ ناول کی منطقی ترتیب پلاٹ میں اس طرح کی بے ترتیبی کی اجازت نہیں دیتی۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مضبوط تسلسل اور واضح پلاٹ کے تمام جز رویائے صادقہ میں نظر نہیں آتے ہیں۔

ان اہم عناصر کے علاوہ ناول میں دیگر داستانی روایات بھی برقرار رکھی گئی ہے۔ داستانوں میں قصہ گو ماضی میں رونما ہوئے واقعات کو وقت بہ وقت اسی شد و مد سے بیان کرتا ہے۔ اعادۂ واقعات کے اس عمل سے جہاں ان کی اہمیت کا علم ہوتا ہے، وہیں قصہ مزید طویل ہوتا ہے، جب کہ ناول میں ان کے ذریعہ پلاٹ کا تسلسل متاثر ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں قاری کی دلچسپی بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ ان امور کو نظر انداز کر کے نذیر احمد نے داستان کے اسی روایت کی پیروی کی ہے۔ مثال کے طور پر ناول کی ابتدا میں صادقہ کی خصوصی صفات سچے خواب کے عمل کو مکمل وضاحتی طور سے بیان کرنے کے بعد دوبارہ کردار صادقہ کی زبان سے اس خوبی کو بیان کیا ہے:

> ''بارےجب صادقہ سب باتوں سے فراغت پا چکی تو صادق سے مخاطب ہو کر بولی کہ ''خدا کے ہزاروں لاکھوں بھید ہیں جن میں آدمی کی عقل کچھ کام نہیں کرتی۔ ان میں سے ایک بھید خواب ہے اور خاص کر میرا خواب کہ میں بچپن سے خواب دیکھتی ہوں جیسا کہ سب دیکھتے ہیں۔ میرے خوابوں میں تین باتیں بڑی اچنبھے کی ہیں، ایک تو میں نے آج تک جھوٹا خواب نہیں دیکھا، آگے کی خبر نہیں۔ دوسرے جو دیکھا اکثر تو خواب ہی ہیں اس کی تعبیر بھی دکھائی دے گئی اور خواب میں نہ دکھائی دی تو جاگتے میں سمجھ میں آ گئی اور وہ اب تک غلط نہیں نکلی۔ آگے کی خبر نہیں۔ تیسرے یوں سینکڑوں باتیں دیکھتی ہوں سنتی ہوں اور بھول جاتی ہوں مگر خواب کی ایک بات بھی آج تک مجھ

کونہیں بھولی۔‘‘ ۲۳؎

ناول کے پلاٹ میں ایک نقص مختلف حصوں کا غیر مناسب حجم ہے۔جس طرح داستانوں کا ایک حصہ مختصر اور دوسرا نہایت طویل ہوتا ہے۔غیر منطقی طور پر داستان گو کی ذہنی روش اس کے حجم کا سبب بنتی ہے۔رویائے صادقہ میں نذیراحمد نے یہی روش اپنائی ہے۔ناول میں ایک فصل جہاں بالکل مختصر ہے،تو دوسری اس کی ضد ہے۔مثال کے طور پر ساتویں فصل ۳۰ صفحے تک پھیلی ہے اسی کے مانند آخری فصل ص ۱۰۸ سے شروع ہوکر ص ۲۲۷ تک پہنچ گئی ہے۔اس طرح پلاٹ کا اجتماعی تسلسل متاثر ہوتا ہے۔

ناول میں نذیراحمد نے مختلف فصلوں کے عنوانات کو اس طرح موضوع کیا ہے جس سے تمام واقعہ کا علم پہلے ہی ہو جاتا ہے۔ ناول میں یہ پیشین گوئی درست نہیں ۔اس طرح کے طویل عنوانات ناول کو داستانی پیروی عطا کرتے ہیں۔چند عنوانات دیکھیں:

(۱) ساتویں فصل کا عنوان ’سید صادق کی طرف سے شادی کا رقعہ، کہنے کو رقعہ اور واقع میں کتاب اور اسی میں علی گڑھ کا مختصر حال اور نکاح کے بارے میں لوگوں کی رائیں۔‘‘ (ص:۲۴)

(۲) چودھویں فصل ’صادقہ کا مذہبی خواب، خدا اور اس کی وحدانیت اور صفات کا عقلی ثبوت۔‘ (ص ۱۰۱ تا ۲۱۴)

اس طرح کے طویل عنوانات سے ہماری داستانیں مرصع نظر آتی ہیں۔

رویائے صادقہ کی کہانی یوں تو صادق اور صادقہ کے شادی کے مرحلے تک مکمل ہو جاتی ہے۔ قصے کا بقیہ حصہ محض خواب کی وضاحت ہے۔ اسی درمیان گیارہویں فصل ’دلی کے مسلمانوں کی سوسائٹی‘ غیر ضروری طور پر ناول میں موجود ہے۔اس فصل کا ناول کے پچھلے حصے اور آگے بیان ہونے والے خواب سے کوئی منطقی رابطہ نہیں ہے۔ایسا لگتا ہے صادقہ کے حالات بیان کرتے ہوئے نذیراحمد مسلمانان دہلی کے خستہ حالات کا بیان ضروری سمجھتے ہیں۔اس لیے ایک غیر ضروری فصل وضع کیا جو کہ داستانوں کے مانند ضمنی حیثیت رکھتی ہے۔

ناول میں دو اہم کردار ہیں۔ایک ہیروئن صادقہ کا کردار اور دوسرا ہیرو صادق کا۔ان کے نام ان میں موجود صفات کے سبب رکھے گئے ہیں۔ناول کی ہیروئن سچے خوابوں کے سبب صادقہ کہلائی، جب کہ

ہیروصفتِ راست گوئی کے سبب صادق سے متصف ہوا۔ ناول میں اعلیٰ تعلیم حاصل کیا ہوا کردار صادق سچائی و بہادری کو اپنا خصوصی وصف بناتا ہے۔اس کے بہ نسبت ہیروئن صادقہ کے نیک و سچے دل کی مالکہ ہونے کے سبب اسے سچے خوابوں کی دستک ہوئی۔

کہانی کی ہیروئن صادقہ شروع سے آخر تک ہمیں داستانی کردار کی مانند مثالی نظر آتی ہے۔جس طرح داستان کے ہیروکو بچپن سے بہادر،خوب رو، یکتا وصفات کاملہ سے منور دکھاتے ہیں۔صادقہ کو بھی اس کی پیدائش سے نذیر احمد نے غیر فطری صفات سے متعارف کرایا ہے۔ابتدائی عمری سے ہی اس کے حقیقی خوابوں کا بیان ہوا ہے۔صادقہ کی ذات میں سچائی، بہادری وغیرہ صفات ملتی ہیں۔اپنے مخصوص صفت کے سبب وہ تعظیمی نظروں سے دیکھی جاتی ہے۔اس مثالی خصوصیت کے سبب ناول میں اس کا تلمیحی نام ''یوسفی بیگم'' بھی ہے۔صادقہ شادی کے بعد سچے خواب کی مدد سے اپنے شوہر کے مذہبی شکوک رفع کرکے راہ راست پر لاتی ہے۔یہ دراصل کہانی کا نصف حصہ ہے اور نذیر احمد کے کہانی لکھنے کا اصل مقصد بھی۔اسی سبب انھوں نے داستانی کرداروں کے مماثل ایک مثالی کردار تراشا ہے۔

ناول کا دوسرا اہم کردار صادق کا ہے۔جو دراصل ایک Type ونمونے کردار کی حیثیت رکھتا ہے۔صادق اس وقت کے نوجوان نسل کی ذہنی کشمکش کو بیان کرتا ہے۔جو مذہب وتعلیم کے مابین پیدا ہونے والے اختلاف میں الجھ گئے ہیں۔جن کے اندر دانائی،سچائی اور ہر بات کو عقلی دلائل کے ذریعے سمجھنے کی خوبی ہے۔یہ حالات اس وقت کے جدید تعلیم سے آراستہ بیشتر نوجوانوں کے تھے۔ناول کا کردار صادق انہی نوجوان نسل کی اتباع کا مظہر ہے۔

رتن ناتھ سرشار

اردو کے ابتدائی ناول نگاری کی تاریخ میں سرشار دوسرے اہم ناول نگار ہیں۔ان سے قبل نذیر احمد کے ناول ماحول اور کردار کی محدودیت کے سبب وہ وسعت اور آفاقیت نہیں رکھتے ہیں۔جو سرشار کی وسیع النظری کے سبب ممکن ہوسکا۔سرشار کے اس ذہنی افق کو گوپی چند نارنگ اس طرح بیان کرتے ہیں:

''رتن ناتھ سرشار اور مرزا ہادی حسین رسوا دو ایسے اہم ناول نگار ہیں جو مسلمانوں کے

مخصوص فکشن سے ماورا جاتے ہیں اور وسیع تر پس منظر میں اپنی تخلیقات پیش کرتے ہیں۔''[۲۴]

فسانۂ آزاد:

زندگی کو اس وسیع پس منظر میں دیکھنے اور بیان کرنے کے باوجود 'فسانۂ آزاد' میں شعوری اور غیر شعوری طور پر بہت سے ایسے عناصر آ گئے ہیں، جن پر داستانی فن کا اطلاق ہوتا ہے۔اس لیے بیشتر ناقدین نے فسانۂ عجائب کے بعد اسے اردو داستان کی ترقی پذیر شکل قرار دی ہے۔ڈاکٹر شوکت سبزواری کے لفظوں میں:

''سرور کے فسانۂ عجائب کے بعد اردو داستان نے سرشار کے یہاں ترقی کے مدارج طے کیے۔''[۲۵]

سب سے پہلے ناول کا عنوان 'فسانۂ آزاد' ہماری توجہ اپنی طرف ملتفت کرتا ہے۔فسانۂ عجائب کے طرز پر رکھے گئے اس کے عنوان سے سرشار باور کراتے ہیں کہ وہ کردار آزاد کا دلچسپ فسانہ سنانے والے ہیں۔جس میں فسانۂ عجائب کی طرح دلچسپ اور حیرت انگیز واقعات نظر آئیں گے۔

ناول کا قصہ بہت مختصر ہے۔داستان کے مانند اس کا اہم کردار 'آزاد' ہیروئن 'حسن آرا' کے بے مثال حسن کی ایک جھلک پا کر اس کا شیدائی ہو جاتا ہے۔اپنی محبوبہ کو حاصل کرنے کی خاطر اس کے کہنے پر روم و روس کی جنگ میں شرکت کرتا ہے۔اس جنگ میں بہادری کے کارنامے اور فتوحات کے سبب مشرق و مغرب اس کا معترف ہو جاتا ہے، جس کے نتیجے میں حسن آرا بہ طور انعام ہیرو کو ملتی ہے۔دونوں کی شادی، اولاد کی پیدائش، سرشار کی شہرت اور خوشگوار زندگی کے بیان کے ساتھ ناول کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

فسانۂ آزاد کے اس قصے کو سرشار نے داستانی طرز پر بیان کیا ہے۔جس طرح بیشتر داستانوں میں شہزادہ ہیروئن کو ایک نظر دیکھتے ہی اپنے ہوش و حواس کھو دیتا ہے اور اس عشق میں مشکل سے مشکل مہم فتح کر کے بالآخر ہیروئن کو حاصل کرتا ہے۔مثال کے طور پر داستان 'باغ و بہار' کا پہلا درویش جو اتفاقی طور پر دمشق کی شہزادی کو پہلی نظر میں دیکھ کر اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔اسی طرح سرشار نے فسانۂ آزاد کے قصے کی بنیاد رکھی ہے۔

ایک ناول میں متعینہ آغاز وانجام کے ساتھ یکے بعد دیگرے لائے گئے واقعات کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ان واقعات کے توسط سے ہی ایک کامیاب پلاٹ ناول میں پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ فسانۂ آزاد میں آغاز وانجام کے ساتھ واقعات کا تسلسل بھی ناپید ہے۔اس میں واقعات کی جگہ افرادِ لکھنؤ کے عادات ورسوم اور مختلف مقامات کی منظرکشی پر توجہ کی گئی ہے، جس کو بیان کرنے میں سرشار نے جزئیات پر توجہ صرف کی ہے۔اس لیے سرشار آزاد کے عشقیہ قصے کے ذریعہ ناول کو منضبط کرنے کی خواہش میں ناکام نظر آتے ہیں۔اس کے برعکس اگر ہم داستانی روایت کو دیکھتے ہیں تو اس میں پلاٹ کا وہی تصور ابھرتا ہے، جو دراصل داستان میں پایا جاتا ہے۔ بہ قول ڈاکٹر گیان چند:

> ''جدید افسانوی ادب کے مطالعے نے ہمیں گھٹے ہوئے پلاٹ کا خوگر بنا دیا ہے۔لیکن داستانوں میں یہ جنس سکہ رائج نہیں۔جن کہانیوں میں واحد پلاٹ ہے،ان میں بھی قصہ بیچ بیچ میں کئی موقعوں پر دم توڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے یعنی ان میں کئی منتہا اور کئی خاتمے دکھائی دیتے ہیں۔''[۲۶]

اس لحاظ سے فسانۂ آزاد میں بھی ایک ایسے کمزور پلاٹ کا تصور ابھرتا ہے جس میں کوئی وحدت نہیں ہے۔

ناول میں آزاد اور حسن آرا کے عشقیہ قصے کے علاوہ بھی مختلف ضمنی قصے مثلاً ثریا بیگم کا قصہ، سپہر آرا اور شہزادہ ہمایوں فر کے عشق کا قصہ، شہسوار کا قصہ جو ناول میں بذات خود آزاد قصوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جنہیں اگر ناول سے ہٹا دیں تو ناول کی ساخت پر کوئی اثر نہیں پڑے گا۔اس کے برعکس فسانۂ آزاد کا پلاٹ مزید مربوط ہو جائے گا۔ یہاں بھی سرشار نے داستان کی پیروی کی ہے۔فسانۂ آزاد میں استعمال ہوئے ضمنی قصوں کے طریق پر پروفیسر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''ضمنی قصوں کی دو صورتیں ہیں۔کہانیوں کی ایک وہ قسم ہے جن کی حیثیت تقریباً آزاد ہوتی ہے۔انھیں کسی بہت کمزور رشتے سے پلاٹ میں اٹکا دیا جاتا ہے اگر انھیں پلاٹ سے نکال لیا جائے تو پلاٹ میں کوئی نقصان ہو نہ کہانی کی مطلق حیثیت پر کوئی حرف آئے۔''[۲۷]

ناول نگار سرشار قصوں اور واقعات کی اس بے جا زیادتی میں بھی داستان گو کے منشا کو مدنظر رکھتے ہیں، یعنی فسانۂ آزاد کی نثر کی طوالت اور دوسرا اہم سبب قارئین کی دلچسپی۔اپنے اس مقصد میں وہ کامیاب

بھی ہوتے ہیں۔ سرشار نے اسے مزید طول دینے کے لیے اس میں داستان کی مختلف تکنیک استعمال کی ہیں، جن میں سے ایک کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ داستان میں ایک اہم تکنیک 'قصے کا روکنا' ہے، جس میں تجسس و تحیر کو دوبالا کرنے کے لیے قصہ کسی اہم موڑ پر روک کر داستان گو جزئیات کو بیان کرنے لگتا ہے۔ یہ روایت داستانوں کی رہی ہے۔ ناول میں اس کا استعمال پلاٹ کی عیب کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے لیکن سرشار نے فسانۂ آزاد میں کئی اہم موڑ پر ایسا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر ہمایوں فر کی موت کے واقعے کا بیان کئی صفحے تک کیا ہے۔ اسی طرح ہیرو آزاد کے ہندوستان واپس آنے پر حسن آرا سے اس کی ملاقات کے بجائے غیر ضروری بیان کر کے طول دینے کی کوشش کی ہے۔

ناول میں یوں تو لاتعداد کردار ہیں۔ مختلف نواب، ان کی بیگمات، نواب کے مصاحبین، خدمت گار مشرق و مغرب کی حسینائیں، دوشیزائیں، ہر قدم پر ایک نئے کردار سے ملنے کی امید، اس اکثریت کے باوجود ان کرداروں میں بہ آسانی تمیز کی جاسکتی ہے۔ ان میں ایک خاص تفریق اور ذاتی خصوصیت کے سبب ہر کردار اپنی شناخت رکھتا ہے۔ یہ سرشار کی امتیازی خصوصیت ہے۔ اس کے باوجود وہ جس طرح کرداروں کو ابتدا میں متعارف کراتے ہیں۔ یہ تعارفی مرحلہ ہی انہیں داستان کے خصوصی اور غیر فانی کردار میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناول کے اہم کردار 'آزاد' کے تعارف میں انھوں نے جس طرح مبالغہ آرائی کی ہے۔ یہ داستان کی پیروی ہے۔ کبھی وہ ناول نگار کے بیان کی رو سے یکتائے زمانہ نظر آتا ہے:

''رستمِ سیستان شجاعت پہلوان ہفت خوان منازل بسالت میاں آزاد فرخ نہاد رجمنٹ کے ساتھ کئی دن تک مختلف مقامات پر پڑاؤ ڈالتے رہے۔'' ۲۸

ایک جگہ لکھتے ہیں:

''سوختۂ داغِ مہجوری و جفا، کشتۂ تیغ عشق و وفا، میاں آزاد فرّخ نہاد، شاداں و فرحاں، خوش و خنداں، دولتِ رفیعہ دوم کے دارالسلطنت، رفیع المرتبت، میں خدا خدا کر کے داخل ہوئے۔'' ۲۹

انھوں نے آزاد کو اپنے بیان کے ذریعہ ایک مخصوص شخصیت عطا کر دی ہے۔ جو اکثر اوقات خلاف فطرت ہے۔ ناول میں جب بھی اس کردار کا تذکرہ ہوتا ہے ناول نگار اس کی شخصیت کے ساتھ مخصوص توصیفی الفاظ و القاب کا استعمال بالضرور کرتے ہیں۔ یہ لازمی خصوصیت داستان سے ماخوذ عمل ہے۔ مثال

کے طور پر داستان طلسم ہوش ربا کا ایک مختصر اقتباس ملاحظہ ہو:

''سیاحان اکلیم سخنوری در ہردان منازل انشا گری مسافران بادیۂ طلسمات وسیاران جادۂ پُر آفات اس وادی ناپیدا کنار مین بیخطر ہو کر اس طرح قدمزن ہین مور دِصد آفات ومحن ہین کہ جب آفتاب عالمتام آسمان عیاری یعنی عمرو بن امیہ ضمری مع مخمور کے دوانہ ہوا مفارقت ان دونوں ک مہرخ بہار وغیرہ سرداران لشکر کو بہت شاق ہوئی۔''[۳۰]

ان مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ سرشار نے کس طرح فسانۂ آزاد میں داستانی روایت کو برقرار رکھا ہے۔ اس سبب آزاد کا کیرکٹر داستان کے شہزادے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جو ناول میں ابتدا تا انتہا ایک عام انسان سے زیادہ داستانی مجسمہ نظر آتا ہے۔ آزاد اگرچہ کسی ریاست کا شہزادہ نہیں ہے۔ اس کے باوجود تمام پریشانیوں سے آزاد محض زندگی کے ہر لمحے سے مسرت کشید کرنا ہی ہیرو کا مقصد ہے۔

آزاد کے کردار میں ایک اور خصوصی صفت بھی نظر آتی ہے۔ اس کا جنوں پرور عشق جو داستان کی جنوں خیز عشق کی یاد تازہ کرتا ہے۔ آزاد بھی داستانی ہیرو کی طرح ہیروئن کے تابناک حسن کی ایک جھلک دیکھ کر ہی بیقرار ہو جاتا ہے۔ اپنی بہادری وذکاوت سے وہ حسن آرا کو متاثر کرنے میں کامیاب تو رہتا ہے لیکن اسے حاصل کرنے کے لیے حسن آرا کی شرط ماننی پڑتی ہے۔ اپنے مقصد کو پانے کے لیے یہ داستانوں کے موافق طویل دریا کو عبور کرتا ہوا جنگ میں شریک ہوتا ہے۔ اس تمام جاں خیز مرحلے میں مختلف حسین چہرے اسے اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً مس میڈا، مس کلیریسا، پولینڈ کی شہزادی وغیرہ۔ ناول میں داستان کی طرح غیر ملک کی ان معزز حسیناؤں سے آزاد کے معاملات عشق کو بھرپور طرح سے بیان کیا ہے۔ جو کہ آزاد کے لیے اپنی پسندیدگی کا اظہار اعلانیہ طور پر کرتی ہیں اور بیرون ملک سے واپسی پر بھی آزاد کے ساتھ سب کچھ چھوڑ کر ہندوستان آجاتی ہیں۔ پورے ناول میں آزاد اپنی ذکاوت وفہم اور بے مثل بہادری وخوبصورتی کے سبب ایک داستانی ہیرو ہی نظر آتے ہیں۔ قصے کا یہ تمام تانا بانا پلاٹ سے لے کر کردار کے اعمال تک داستانی اثرات سے لبریز ہیں۔

ناول کی نسوانی کردار حسن آرا بھی اپنے حسن و جمال کے ساتھ کوئی داستانی پیکر ہی معلوم ہوتی ہے۔ جو پردے میں رہنے کے باوجود آزاد پر فدا ہو جاتی ہے اور بیرون ملک جانے پر اس کے فراق میں تڑپتی ہے۔ چونکہ حسن آرا ناول کی ہیروئن ہے۔ اس لیے سرشار نے حسن آرا اور آزاد کے عشقیہ واردات کو بے

پردہ نہیں ہونے دیا ہے اور ناول کے رومانی عنصر کا خیال کرتے ہوئے داستانوں کے مماثل فرنگی حسیناؤں اور نچلے طبقے کی نسوانی کردار سے آزاد کے معاشقہ کو بیان کیا ہے۔ شادی سے قبل آزاد اور حسن آرا کی ملاقات میں ہمیشہ پردے کا خیال رکھا ہے۔ اگرچہ یہ پردہ ایک زرتار باریک ریشمی کپڑے پر منحصر ہوتا ہے۔ اسی طرح دونوں کی ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ دریا کے تلاطم سے برپا ہونے والا طوفان حسن آرا کو آزاد کے سامنے مجسم لاکر کھڑا کردیتا ہے۔ یہ اتفاقی عمل بھی داستانوں کی دین ہے۔ ناول میں اس طرح کے کئی اتفاقی واقعات نظر آتے ہیں، جن کی وقوع پذیری یک بیک ہونے کے ساتھ غیر فطری واقعات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مثلاً ناول میں ایک جگہ جب آزاد سپہر آرا کو دریا سے بچانے کی کوشش میں بھنور میں پھنس جاتے ہیں اس وقت اچانک ان کی مدد کے لیے آواز دینے پر پیر مقدس کا ظاہر ہونا، اور ان کی مدد کے لیے آگے بڑھنا، اسی طرح دوسری دفعہ ناول میں خلافِ فطرت شہزادہ ہمایوں فر کا مرنے کے بعد دوبارہ زندہ ہونے کا حیرت انگیز واقعہ۔ اس طرح کی اچانک مدد اور خلافِ فطرت امور کا اظہار داستان کی روایت رہی ہے۔

ناول میں ایک اہم مزاحیہ کردار خوجی کا ہے، جو اپنے اوپر داستانی اثر رکھتا ہے۔ وہ اپنی مزاحیہ حرکتوں، عجیب وغریب شخصیت اور پہناوے کے ساتھ ہر کسی کی توجہ کو مرکوز کرتا ہے۔ اسی سبب ایک خوشگوار ظرافت کی تازگی ناول میں ہر لمحہ موجود نظر آتی ہے۔ خوجی کے کردار میں پائے جانے والا یہ ظرافتی عنصر ہمیں داستان امیر حمزہ کی عمرو عیار کی یاد دلاتا ہے۔ خوجی کی طرح عمرو بھی اپنے عجیب وغریب حرکتوں اور شعبدوں سے پوری داستان میں مخالف قوتوں کو حیران کیے رہتے ہیں لیکن عمرو کے ساتھ اس کارنامے کو انجام دینے میں عیاروں کی پوری فوج ہوتی ہے جو ہر جگہ بھیس بدل کر پہنچ جاتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کا خوجی بھی اسی طرح ہر لمحے آزاد کے ساتھ نظر آتا ہے لیکن پورے ناول میں ہنسی کے شگوفے محض انہی کی ذات سے ملحق ہیں۔ اس کے لیے انہیں عیاروں کی فوج کی بھی ضرورت نہیں۔ اقتباس دیکھیے:

> ’’اللہ ری نخوت! اور کیوں نہ ہو۔ خدا نے حسن دیا تو گلوسوز۔ نور عطا کیا تو عالم افروز۔ ایک تو گراں ڈیل جوان۔ دوسرے فن سپہ گری میں طاق کشتی کے پہلوان بانک پٹے۔ بانے بنوٹ میں مشاق۔ خانہ جنگی میں شہرۂ آفاق اور سب صفتوں سے بڑھ کر یہ صفت جناب باری نے عطا کی تھی کہ میدانِ جنگ میں بھاگتوں کے مقدمۃ الجیش سپہ

سالار نامدار بنتے تھے۔کوئی اور بھاگے یا نہ بھاگے یہ سب کے سب پہلے میدان
چھوڑنے کی فکر کرتے تھے۔اللہ رے بہادری بازار میں اس عجیب الخلقت پر جس کی نظر
پڑتی بے اختیار ہنس دیتا تھا کہ واہ! ماشاءاللہ کیا قطع ہے۔''۳۱

ان کا یہ مزاحیہ خاکہ، بیوقوفی سے بھرے کارنامے ناول میں عمروعیار کی کمی پوری کر دیتے ہیں۔ بزدل ہونے کے باوجود روم وروس کی جنگی معرکہ آرائی میں آزاد کے ساتھ نظر آتے ہیں اور مکمل ناول میں آخر تک آزاد کے ساتھ ایک سائے کی طرح رہتے ہیں۔

فسانۂ آزاد میں داستان کا اثر اس حد تک ہے کہ اس میں 'راوی' کا کردار شروع سے آخر تک نظر آتا ہے۔ یہ کردار قدیم قصوں میں داستان گو کی حیثیت سے موجود رہتا ہے۔سرشار نے محض نام کی تبدیلی کے ساتھ اس کی تمام صفات اسی طرح برقرار رکھی ہیں۔فسانۂ آزاد کا راوی بھی داستان گو کے موافق ہی قصے کی وضاحت کرتا ہے۔کبھی کرداروں پر طنز کرتے ہوئے،کبھی ان کا مذاق بناتے ہوئے تو کبھی کسی واقعے کا بھرپور منظر بیان کرتے ہوئے اپنی موجودگی کا احساس ہر لمحہ دلاتا رہتا ہے۔

سرشار نے فسانۂ آزاد میں قدیم روایت کی اتباع کرتے ہوئے کرداروں کو ان کے طویل القاب و آداب کے ساتھ متعارف کرایا ہے۔ جب کبھی کسی کردار کا تعارف کراتے ہیں تو ان کی خصوصی صفات کے موافق القاب وآداب کی رسم کو ضرور نبھاتے ہیں۔

پھر چاہے وہ کردار خواجہ بدیع الزماں کا ہو:

''گیدیوں کے قبلہ گاہ۔ ریدیوں کے پشت وپناہ گاؤ دیوں کی جان بلکہ روح
رواں۔دیوار حماقت کے پشتیبان چھٹے پہلوان میاں خواجہ بدیع الزماں صاحب بدیع
(آن جہانی) غریق بحر، نادانی نہایت حیرانی اور غایت پریشانی۔''۳۲

سرشار نے اس ناول میں اپنی شخصیت اور مزاج کے سبب اس کو ہر مقام پر ایک منفرد اسلوب عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کے باوجود سرشار کی شخصیت کے تربیتی پہلو کے اثرات قدم بہ قدم ناول کے اسلوب اور مقام ومنظر کے بیان میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔

جامِ سرشار:

جامِ سرشار پنڈت رتن ناتھ سرشار کی ایک اہم تصنیف ہے۔ جو بہ لحاظِ ناول ایک کامیاب نمونہ کہا جاسکتا ہے۔اگر چہ یہ مکمل طور پر کتابی شکل میں ظاہر ہونے سے قبل سلسلے وار مرحلے سے گزری۔ جیسا کہ کتاب میں شامل تقریظ سے معلوم ہوتا ہے:

> ''فسانۂ جدید کے نام سے ایک ناول مصنفہ پنڈت رتن ناتھ سرشار سابق ایڈیٹر اودھ اخبار ہفتہ وار اخبار مذکور کے ساتھ چھ مہینے تک شائع ہوا تھا۔گو دو ناولوں کا ایک ساتھ ہی لکھنا بڑے بیدار مغز منشی کا کام ہے اور گو پنڈت رتن ناتھ صاحب نے فسانۂ آزاد کے ساتھ ساتھ یہ ناول بھی عمدہ طرز سے لکھا اور شائع کیا تھا۔۳۳

اس سلسلے وار پیشکش کے باوجود یہ اپنے ماقبل و مابعد دونوں ناولوں کی بہ نسبت اختصار و جامعیت لیے ہوئے ہے۔علاوہ ازیں سرشار کا اپنا مخصوص رنگ اس تخلیق میں زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ساتھ ہی متن میں چند ایسے عناصر نظر آتے ہیں، جو داستانی روایت کی غمازی کرتے ہیں۔

جامِ سرشار میں لکھنؤ کے ایک نواب اور ان کے دو دوستوں کی عبرت ناک داستان بیان کی گئی ہے جو اپنی عیاشیوں کے سبب اس نہج پر پہنچتے ہیں کہ بالآخر اپنی جان گنوا بیٹھتے ہیں۔

سرشار نے اس کے پلاٹ کو بہت حد تک منضبط کرنے کی کوشش کی ہے۔پھر بھی اس کا جائزہ لینے پر ایک بے ضابطگی نظر آئے گی۔سرشار نے اس کا پلاٹ داستان باغ و بہار کی طرز پر رکھا ہے۔ناول کا اہم قصہ نواب امین الدین حیدر کا ہے، جس کا بیان شروع اور آخر قصے میں ہوا ہے۔اس کے علاوہ نواب کے دو دوستوں کے قصے اس قدر طوالت کے ساتھ بیان ہوئے ہیں۔اس طرح یہ دونوں قصے آزاد حیثیت رکھتے ہیں۔ان تینوں قصوں میں ربط بیان کی کمی محسوس ہوتی ہے۔سرشار جب ایک اہم کردار کا ذکر کرتے ہیں۔ اس موقع پر دوسرے کردار کے واقعہ کو پسِ پشت ڈال دیتے ہیں۔اس طرح ایک کردار سے متعلق تمام اہم واقعات تکمیل پذیر ہونے کے بعد ہی دوسرے کردار ناول میں اپنی جگہ متعین کر پاتے ہیں۔

اس طرح ناول میں لائے گئے تینوں کرداروں کے قصے الگ الگ معلوم ہوتے ہیں۔ یہ انداز داستان باغ و بہار کے قصوں اور پلاٹ کے بیان کا ہے۔ باغ و بہار میں بادشاہ آزاد بخت کا قصہ بہ

طور پلاٹ شروع اور آخر داستان میں لایا گیا ہے۔ جو باقی چاروں درویشوں کے قصوں کو جوڑتا ہے۔ اسی کے مانند نواب امین الدین حیدر کا اہم قصہ ناول میں پلاٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو باقی دونوں کردار نواب نصرت الدولہ اور سیٹھ گوجرمل کے قصوں کو جوڑتا ہوا اختتام پذیر ہوتا ہے۔

ناول کے کرداروں میں عیش پرستی کے سوا دوسری کوئی خصوصیت نظر نہیں آتی۔ سرشار نے اپنے کرداروں کے القاب و آداب بھی لکھے ہیں۔ مثال کے طور پر نواب امین الدین حیدر کا لقب ''نواب ثریا جاہ'' اور خطاب ''نواب ہلال رکاب'' ہے۔ دوسری جانب نواب کی معشوقہ ظہورن کو نکاح کے بعد نواب ''حور لقا محل'' کا مخصوص خطاب عطا کیا ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے دور پندرھواں میں بہ طور عنوان ظہورن کا لقب موضوع کیا ہے۔

سرشار نے ناول میں کرداروں کے برتنے میں بھی داستان سے استفادہ کیا ہے۔ قدیمی قصوں میں موجود 'داستان گو' کی طرح 'راوی' کا کردار لائے ہیں۔ پھر بھی ان کے دیگر ناولوں کے مقابلے جامِ سرشار میں اس کردار کی موجودگی بہت کم ہے۔ چند اقتباس دیکھیں:

> ''راوی-حضرات ناظرین رونگٹے کھڑے ہونے کی بات ہے۔ بڑی عبرت کا مقام ہے منکوحہ بیوی رنج و غم خوشی شادی کی شریک۔ دل و جان سے ہر دم حاضر۔'' ۳۴
>
> ''راوی- اللہ اللہ اب بی ظہورن بھی شیر ہیں نواب صاحب سے فرمائشیں ہونے لگیں کہ فلانے کو موقوف کرو ڈھمکے کو موقوف کرو۔'' ۳۵

ناول کا ایک اہم کردار نواب نصرت الدولہ کا ہے۔ جس کے قصے میں ہمیں داستانی عکس نظر آتا ہے۔ یہ کردار طلسم کی دنیا اور جادو کے شعبدوں سے متاثر نظر آتا ہے۔ وہ ان غیر حقیقی اسرار پر اس حد تک یقین کرتا ہے کہ نجومی کی کہی گئی تمام لغویات کو سچ سمجھ لیتا ہے۔ اپنے مصاحبوں کو طلسمی شہر کامروپ کی تلاش و جستجو کے لیے روانہ کرتا ہے۔ جہاں عورتیں انسانوں پر فدا ہو کر اپنے طلسم سے انہیں جانور بنا دیتی ہیں۔ اسی کشمکش کے بیچ ایک صبح نواب کو دوسری دنیا کے مخلوق نظر آتے ہیں۔ ان کے ضعیف اعتقاد کی ایک مثال دیکھیں:

> ''نصرت الدولہ بہادر نے نجومی کے حکم کے مطابق کارروائی شروع کر دی تڑکا ہوا اور نصرت الدولہ بہادر نے منھ دھویا اور سہ منزلہ پر جا کر آفتاب کو عین طلوع کے وقت دیکھنا شروع کیا۔ ساتویں روز چکا چوندھ کے سبب سے ان کو کچھ دھواں سا نظر آیا اور

واہمے نے پٹی پڑھائی کہ بھوت ہے۔اب سنیئے کہ واہمہ تو خلاق ہے ہاتھ پاؤں آنکھ ناک منھ سر پانوں کل اعضائے جسم نظر آنے لگے۔نصرت الدولہ بہادر کسی قدر خائف ہوئے اور آنکھ بند کر کے نیچے اتر آئے اگر شب کا وقت تو سہم جاتے۔''۳۶

ان کے ضعف اعتقاد کی ایک اور مثال دیکھیے :

''نصرت الدولہ بہادر بھی غڑاپ کمرے میں داخل ہوئے دیکھا کہ تراب علی کی آنکھیں سرخ ہیں اور چہرے سے جلال برس رہا ہے جھک کر آداب بجالائے اور باادب بیٹھے لالہ جگت سنگھ نے بآواز بلند کہا خداوند حضور بھی تشریف لائیں اور سب صاحب آئیں مگر دروازہ بند کر دیجئے گا روشنی نہ ہونے پائے تاریکی رہے۔نواب صاحب اور رفقاء بھی داخل ہوئے۔

تراب علی-کوئی دیوان لاؤ،عربی فارسی ترکی فرانسیسی انگریزی جس زبان میں ہولاؤ یا اردو لاؤ۔

تہور علی جا کر دیوان ناسخ اٹھالایا تراب علی کو دیا تراب علی جھومنے لگے۔آنکھیں بیر بہوٹی کی سی سرخ لال انگارا۔''۳۷

اسی طرح سحر و طلسم کے عجیب وغریب واقعات اور شعبدوں سے ناول کا ایک چوتھائی حصہ بھرا پڑا ہے۔جس کا باقاعدہ آغاز سرشار نے ایک خاص عنوان'سحر حرام وحلال اور نصرت الدولہ کا پتلا حال'' (ص:۴۰۴) سے کیا ہے۔اس باب کا انجام نصرت الدولہ کی عبرتناک گمشدگی پر ہوا ہے۔اس قصے کے ذریعے ناول کے متن میں اچھا خاصا مواد ایسا ہے جن میں جادو کے اثرات، طلسمی سرزمیں اور روح وغیرہ کا تذکرہ ہوا ہے۔جس کے سبب ناول داستانی انداز لیے ہوئے ہے۔

سرشار کے ناول میں ہمیں بعض دفعہ وہی داستانی سج دھج نظر آتی ہے۔جس سے ہزار صفحے کی داستانیں مرصع ہیں۔ان قدیمی قصوں کے داستان گو اپنی زبانی جوہر کے طلسم دکھا کر لوگوں کو مدہوش کر دیا کرتے تھے۔سرشار جامِ سرشار میں ناول کے کرداروں نواب وامیرزادوں کی شان وشوکت سے وہی سماں باندھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ان بیانات کے ذریعہ قاری کو ناول کی قرات کرتے ہوئے داستانی ماحول کا احساس ہوتا ہے۔اقتباس دیکھیے :

''دوسرے روز دس بجے شب کے تماشا شروع ہوا شہ نشینوں کے اوپر کے کمروں میں بیگمات محذرات پردے میں بصد آن بان متمکن تھیں اورمحفل میں شہزادگان گردوں مدار اور روٴسائے ذوی الاقتدار اور عمائد وامراء رونق بخش تھے۔ اور بارہ دری کے باہر دو مقام پر شامیانوں کے نیچے ناچ ہوتا تھا۔ بارہ دری کے پردے جواہرنگار پر بہار۔ ہر درودیوار لطافت بار بارہ دری چراغاں سے جگمگاتی ہے۔ رات شب قدر کوشرماتی ہے۔ باہر دوکانیں جمی ہیں، کوئی بی بی ساقن کے دموں کی خیر مناتا ہے۔کوئی چرس کا دم لگاتا ہےتنبولی کی دکان پر بھیڑلگی ہے۔گلوری پرگلوری بناتا ہے۔ پیسے میں منھ لال ہے مہوبا گرد کر ڈالا مگیئے کا منھ کالا سوڈا واٹر والا بوتلوں پر بوتلیں کھولتے جاتا ہے۔دنادن کاگ اڑاتا ہے۔'' ۳۸

اس اقتباس میں سرشار کی منظرنگاری ہمیں قدیم قصوں کی یاد دلاتی ہے۔ اگر چہ بیان کا یہ طریقہ جامِ سرشار میں بہت کم نظر آتا ہے۔ بہ نسبت اس کے سرشار کا اپنا رنگ متن پر غالب ہے۔

داستان گو کی طرح سرشار نے پورے ناول کومختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان تقسیم شدہ حصوں کو عنوان سے موضوع کرنے کا سلیقہ بھی قدیم ماہرین کے مانند ہے۔ جامِ سرشار کے مختلف حصے جنہیں سرشار 'دور' کے ذریعہٴ ممیّز کرتے ہیں۔ ان مختلف باب میں عنوانات کو قائم کرتے ہوئے سرشار نے اسی طرح قافیہ پیمائی کی ہے۔قافیہ پیمائی سے مضمون وضع کرنے کا عمل داستانی سلیقے کا اظہار ہے۔

جامِ سرشار کے چند ابواب کے عنوانات ملاحظہ کریں:

(۱) دور چوتھا ''نزول اجلال بتان جادو جمال'' (ص:۷۸)

(۲) دور نواں ''صحبتِ رنداں ہمدم و ہمساز اور خاتون بلقیس مرتبت پر افشاء راز'' (ص:۲۰۶)

(۳) دور گیارہواں ''دھوم دھام کی تیاری اور تزک واحتشام کی مہمانداری۔'' (ص:۲۵۹)

(۴) دور چودھواں ''بچھڑے ہوؤں کی ملاقات اور دن عید رات شب برات۔'' (ص۳۴۹)

اب فسانۂ عجائب کے ایک باب کا عنوان دیکھیں:

''عزم وطن شاہ زادۂ جانِ عالم کا، حال بادشاہ کے رنج وغم کا، تیاریِ سامانِ سفر بہ صد کرّ وفر۔ بادشاہ کا دور سے نظارہ، ترقیِ اندوہ سے گریبانِ صبر پارہ پارہ۔ اہلِ شہر کی گریہ وزاری۔ آمدِ سواری۔''۳۹

ان مندرجہ بالا عنوانات سے دونوں فنکاروں کے اسلوب کے بیچ تمیز اور مماثلت صاف نظر آتی ہے۔ جامِ سرشار کے عنوانات میں ہمیں اگرچہ وہ طوالت نظر نہیں آتی۔ پھر بھی پیمائی کے ذریعہ داستانی رنگ پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

سرشار نے ناول میں ایک واقعے کا ذکر ایک سے زیادہ مرتبہ کیا ہے۔ بعض واقعے رونما ہونے کے بعد بھی دہرائے گئے ہیں۔ قدیمی قصوں کے مماثل بیانِ واقعہ میں یہ تائیدی رویہ 'راوی' کے ذریعہ انجام پاتا ہے۔ مثال کے طور پر نواب کی فٹن سے کمہار کے ٹکرانے کا حادثہ اور مصاحبین کا کورٹ کچہری کے جھوٹے بیان کے ذریعہ انہیں لوٹنے کا واقعہ ناول میں پوری تفصیل کے ساتھ آیا ہے۔ علاوہ ازیں تمام واقعہ مکمل ہونے کے بعد اس کا دوبارہ بیان ص:۱۱۲ پر ہوا ہے۔ اسی طرح ناول میں نواب اور یہودنوں کا عشق متن کا ایک چوتھائی حصہ لیے ہوئے ہے۔ ان غیر ضروری واقعات و جزئیات کے بیان کا سلسلہ ابتدا تا انتہا نظر آتا ہے۔ جام سرشار کی اصلاً کہانی نواب امین الدین حیدر سے منسوب ہے۔ باوجود اس کے ناول کے ایک طویل حصے پر نواب نصرت الدولہ کے علم نجوم اور طلسم پروری کی داستان چھائی ہوئی ہے۔ اس دوران اہم کردار سے متعلق کوئی واقعہ قاری کی نگاہوں سے نہیں گزرتا۔ ان غیر ضروری و ضمنی واقعات کا طویل تر بیان سرشار کا خاص انداز ہے۔ جو انھوں نے فسانۂ آزاد و قدیم قصوں کو مدنظر رکھ کر ناول میں روا رکھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ فسانۂ آزاد اور سیرِ کہسار کے مقابل مختصر ہوتے ہوئے بھی بہ طور پلاٹ جامِ سرشار قدیم عناصر کی نمائندگی کرتا ہے۔

سیرِ کہسار:

داستانی اثر کی نشاندہی سرشار کے ذہن پر کس حد تک ہے کہ جام سرشار جیسا مختصر و جامع ناول لکھنے

کے بعد انھوں نے جامِ سرشار کے بالمقابل فسانۂ آزاد کی طرزِ تحریر کو اپنی اگلی تخلیق کے لیے منتخب کیا۔

دوسرے باب میں اس امر کا ذکر بہ طور خاص ہو چکا ہے کہ کس طرح سیرِ کہسار فسانۂ آزاد کے مانند منظرِ عام پر آیا۔ قارئین کی مسلسل فرمائش اور فسانۂ آزاد کی مقبولیت ناول سیرِ کہسار کی بنیاد بنی۔ درج ذیل اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

جان تازہ یافت قالب پژمردۂ سخن ☆ این طرفہ جنبش لب معجز بیان کیست
غازہ کش عذار فصاحت جناب پنڈت رتن ناتھ صاحب سلامت۔ اب فرمایئے کہ فسانہ جدید تو ختم ہوا مگر اس کے بعد کوئی اور فسانہ بھی لکھئے گا یا بس میاں آزاد کی داستان رنگین نو ابھی بوستان خیال کی طرح کئی جلدوں میں کئی برسوں کے بعد ختم ہوئی لیکن ایک نہ ایک فسانہ اس داستانِ دلکش کے طرز پر ضرور شروع کر دیجیئے۔ ہم خرما و ہم ثواب۔
لطف کا لطف اور نصیحت کی نصیحت۔
چہ خوش بود کہ برآید بیک کرشمہ دو کار
امید ہے کہ ہماری تمناؤں کا خون نہ کیجئے گا آئندہ اختیار بدست مختار مام درویش۔''[۴۰]

اسی لیے بعض ناقدین سیرِ کہسار کو فسانۂ آزاد کے طرز پر لکھا ہوا ناول قرار دیتے ہیں۔ بہ قول عظیم الشان صدیقی:

''چونکہ قارئین کو فسانۂ آزاد کا اندازِ بیان زیادہ پسند تھا اور فسانۂ جدید نسبتاً کم مقبول ہوا تھا......اس لیے انھوں نے فسانۂ آزاد کے انداز کو ملحوظ رکھا۔ اسی لیے عام طور پر کہا جاتا ہے کہ سیرِ کہسار کی تعمیر فسانۂ آزاد کے بچے ہوئے روڑے سے ہوئی۔''[۴۱]

سیرِ کہسار کی تخلیق کے ذریعہ سرشار پر داستانی اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ناول جامِ سرشار جیسا جامع و مختصر ناول لکھنے کے بعد انھوں نے اپنی تخلیق کے لیے فسانۂ آزاد کی تحریر کو منتخب کیا۔ اس لیے قصہ، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، اسلوب، تکنیک اور وسعتِ بیان تقریباً تمام اجزائے ترکیبی سیرِ کہسار کو فسانۂ آزاد سے مشابہ کرتی ہیں۔

ناول کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں اصلاً کوئی کہانی نہیں ہے۔ ناول کے متن میں نواب و

مصاحبین کی بیان بازیوں کو قصے کا جامہ پہنانے کی کوشش کی گئی ہے جیسا کہ عنوان 'سیرِ کہسار' سے ظاہر ہے۔ کہانی کی ابتدا سیرِ کہسار کے تذکرے سے ہوتی ہے۔ دامنِ کوہسار کی حسین وادیوں، اونچائیوں اور حیرت انگیزیوں کو سن کر نواب محمد عسکری سفرِ نینی تال کا ارادہ کرتے ہیں۔ دراصل لکھنؤ کی گلیوں سے ناآشنا نواب کو یہ سفر ایک داستانی مہم کے مانند نظر آتی ہے۔ جسے طے کرنے سے قبل وہ ہر طرح سے مطمئن ہوجانا چاہتے ہیں۔ ان تیاریوں کے درمیان ہی نواب اپنے دیگر دلچسپ شغل 'بی قمرن' کے عشق میں پڑ کر اس سفر کو التوا میں ڈال دیتے ہیں۔ بالآخر ناول کا ایک تہائی حصہ گزر جاتا ہے۔ پہلی جلد تمام ہوتے ہوئے نواب 'سفرِ نینی تال' پر روانہ ہوجاتے ہیں۔ نینی تال کی حسین وادیوں میں بھی ان کا یہ عشقیہ شغل جاری وساری رہتا ہے۔

ناول میں پلاٹ کا تانا بانا بہت کمزور ہے۔ ساتھ ہی بیچ بیچ میں آنے والے دیگر نوابین کے اعمال و حالات کے بیان سے اس کا پلاٹ مزید متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ فسانۂ آزاد کے مقابلے میں یہ اتنا طویل نہیں۔ پھر بھی بہ حیثیت ناول سیرِ کہسار بہت حجم رکھتا ہے، جب کہ ناول کا قصہ اس طوالت کا تابع نہیں۔ یہ بے جا طوالت دیگر کرداروں کے حالات کو تفصیل سے بیان کرنے کے سبب آئی ہے۔ اس سبب ناول میں ضمنی قصوں کی شمولیت ہوگئی ہے۔ اس سے جہاں داستان کی مقبولیت کا احساس ہوتا ہے دوسری جانب ناول کا پلاٹ متاثر ہوا ہے۔ سیرِ کہسار کے پلاٹ میں شروع سے آخر تک مکالماتی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس لیے سرشار نے شروع سے ایک خاص گفتگو کا لب ولہجہ ناول میں برقرار رکھا ہے۔

اس ناول کا سب سے اہم کردار نواب محمد حسن عسکری کا ہے، جو اپنے مزاج وفطرت سے داستانی کردار کی غمازی کرتا ہے۔ جس طرح کہسار سے متعلق اپنے مصاحبین کی بیان بازیوں کو نہایت حیرت و استعجاب سے سنتا ہے۔ یہ داستانی سامعین کی یاد تازہ کرتا ہے۔ داستانی کرداروں کے مماثل نواب بشیر الدولہ نواب عسکری کو بیوقوف بنانے کی خاطر ایک کو مجذوب کے مخلوقِ اعلیٰ ہونے پر فوراً ایمان لے آتے ہیں۔ کرشمات کی شکل میں تمام جھوٹے منصوبے جو ناول میں دکھائے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعہ نواب مجذوبہ کو مشکل کشا تصور کرنے لگتے ہیں۔ اپنی محبوبہ بی قمرن کے لیے اس سے دستِ سوال ہوتے ہیں۔ ساتھ ہی داستانوں کے اہم کرداروں کی طرح ہزار جان سے فریادی ہوجاتے ہیں۔

سرشار نے اس ناول میں فسانۂ آزاد کے خوجی کے مانند 'منشی مہراج بلی' کا کردار وضع کرنے کی

کوشش کی ہے۔ اگر چہ اس کردار میں ہمیں ظرافت کے پہلو بھی ملتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ آفاقیت جو خوجی کا حصہ ہے کردار مہراج بلی میں کہیں نہیں دکھائی دیتی۔ علاوہ ازیں خوجی کے برعکس بعض دفعہ یہ کردار پھکڑ پن پر اتر آتا ہے۔

سیرِ کہسار کی کردار نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ناول میں بے شمار کردار ہونے کے باوجود ان میں سے کوئی بھی فطری طور پر زندگی کا ترجمان معلوم نہیں ہوتا۔ جسے قاری اس کی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ عزیز رکھے۔ اس کے ساتھ مختلف محفلوں میں بلا جھجک شامل ہو۔ حتیٰ کہ ناول کے اہم کردار محمد حسن عسکری اپنے اقوال وافعال اور ناول نگار کے وضاحتی بیانات کے باوجود ایک تاثر سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ چونکہ یہ سرشار کی کمزور کردار نگاری کے سبب ہے، جس کی وجہ سے پورے ناول میں محمد حسن عسکری کی شخصیت محض ایک خاکہ معلوم ہوتی ہے۔

عبدالحلیم شرر:

عبدالحلیم شرر نے ایسے حقیقی قصوں کو اپنے ناول میں جگہ دی ہے، جن پر مرور ایام کے ساتھ تاریخی واقعات کی مہر ثبت ہو چکی ہے۔ بہ حیثیت اردو ناول نگار انھوں نے سب سے پہلے یہ تجربہ کیا اور ناول کو ایک مختلف قسم سے روشناس کرایا۔ علاوہ ازیں شرر اردو کے پہلے ایسے ناول نگار ہیں جنھوں نے ماقبل فکشن سے امتیاز کے لیے اپنی تخلیق کو 'ناول' سے موسوم کیا۔ انھوں نے شعوری طور پر ان میں ناول کے تمام عناصر فن کو یکجا کرنے کی کوشش کی۔ اس لیے بہ طور ناول ان کی تخلیقات کو کافی سراہا گیا۔ دنیائے افسانہ کے مصنف پروفیسر عبدالقادر سروری کی یہ تحریر ملاحظہ ہو:

> ''اردو میں سب سے پہلے ناول نگار عبدالحلیم شرر ہیں۔ جن کے ناول بالکل انگریزی ناول کے نمونے پر لکھے گئے ہیں، ان میں وہ احساس جاری وساری معلوم ہوتا ہے جو عام انگریزی ناولوں کا خاصہ ہے۔ اس لئے ان کے افسانے، ان کے پیش رووں کے مقابلے میں ناول کہلانے کے زیادہ مستحق ہیں۔ انگریزی زبان میں کافی مہارت اور انگریزی معاشرت سے زیادہ واقفیت کی وجہ سے شرر نے نذیر احمد سے زیادہ ترتیب

پلاٹ کے رازوں کو سمجھ لیا تھا۔''۴۲؎

عبدالحلیم شرر کے لیے انگریزی زبان وادب سے واقفیت اردو ناول کی تخلیق میں مددگار رہوئی اس کے باوجود ہمیں ان کی تخلیقات قدیم رجحان کی طرف مائل نظر آتی ہیں۔ایک حقیقی پس منظر کے ساتھ ان میں مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے۔شرر اپنے تخیل، رومانی انداز نگارش اور مبالغہ آمیز بیان کے سبب ناول کی فضا کو سحر کاری و مصنوعی رنگ دے دیتے ہیں۔یہی سبب ہے کہ ان کی بیشتر تخلیقات فنی اعتبار سے اعلیٰ شاہکار ہونے کے بجائے دلچسپیوں کا محور بن کر رہ گئی ہیں۔

'ملک العزیز ورجنا':

'ملک العزیز ورجینا' عبدالحلیم شرر کا پہلا تاریخی اور طبع زاد ناول ہے۔ یہ ناول ۱۸۸۸ء میں رسالہ دلگداز میں سلسلے وار شائع ہونے کے بعد کتابی شکل میں شائع ہوا۔

عبدالحلیم شرر کی تاریخی ناول نگاری کے اسباب سے ہم بہ خوبی واقف ہیں۔شرر نے اس وقت کے حالات پر نظر کر کے مسلمانوں کے تہذیبی ورثے اور شاندار ماضی سے انکا منقطع تعلق جوڑنا چاہا۔اس لیے ان کی بیشتر تخلیقات اسلامی تاریخ سے منزہ ہیں۔اس ناول کی تخلیق کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ انگریزی ناول نگار سر والٹر اسکاٹ کے 'طلسمان' کا جواب دینا چاہتے تھے اور اسکاٹ کے غلط بیانیوں سے دنیا کو روشناس کرانا تھا۔

اپنے اس مقصد میں شرر کو کافی حد تک کامیابی ملی۔علاوہ ازیں اس تخلیق کے ذریعہ اردو ادب میں تاریخی ناول نگاری کا آغاز ہوا۔ساتھ ہی مسلمانوں کی شاندار تاریخ کا باب واہوا۔

ایک ناول کے لیے شرر بعض امور کو عناصر فن کی حیثیت دیتے ہیں اور کسی بھی ناول کی وجود پذیری میں ان کی موجودگی ضروری خیال کرتے ہیں۔بہ قول شرر:

> ''ناول کے لیے سب سے مقدم یہ ہے کہ وہ انتہا سے زیادہ دلچسپ ہو اور دلچسپی بغیر
> حسن وعشق کے بہت کم آسکتی ہے۔قطع نظر اس کے انسانی زندگی کا سب سے اہم
> معاملہ یہی عشق اور شادی ہے۔زندگی کے بننے اور بگڑنے کا اصل دارومدار اسی پر ہے

لہٰذا اسی سے متعلق عمدہ سبق دینا ناول کا سب سے پہلا فرض ہے اور یہی سبب ہے کہ آپ یورپ کے ناولوں میں بہت کم ایسے پائیں گے جن میں حسن وعشق کی چاشنی نہ پائی جاتی ہو۔''۴۳؎

مندرجہ بالا اقتباس میں تاریخ سے وابستگی، انتہائی دلچسپی، حسن وعشق کی موجودگی کو لازمی عنصر کی حیثیت دی ہے۔ شرر نے انتہائی دلچسپی کو ناول کا ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ 'ملک العزیز ورجنا' میں وہ دلچسپی پیدا کرنے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ ناول میں دلکشی کے لیے 'عشق' کو لازمی عنصر کی حیثیت دی گئی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ شرر کے نزدیک بنا عشقیہ قصے یا سلسلے کے ناول کا وجود غیر ممکن ہے۔ شرر نے 'ملک العزیز ورجنا' میں جو عشق کی روداد بیان کی ہے وہ نہایت رومانی اور تصوراتی ہے۔

ناول کا قصہ تاریخ سے اخذ کیا ہوا ہے۔ اس میں دو مختلف تہذیب و مذاہب (انگلینڈ-ترکی) کے آپس میں ٹکرانے اور قومی فتح کا بیان ہے۔ جسے ایک عشقیہ قصے کی مدد سے پیش کیا ہے۔

ناول کی کہانی کا تمام دارومدار ملک العزیز اور ورجنا کے بیچ رومانی مراحل کے بیان پر ہے۔ ہیرو ہیروئن کے اس فسانے میں ابتدا تا اخیر جتنے بھی موڑ دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں قدیم قصہ گوئی کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔

کہانی کی ابتدا میں ملک العزیز ورجنا کی ملاقات ہونا، ایک دوسرے کے دیدار کے ساتھ محبت و بےچینی کا احساس ہونا، ہیرو ملک العزیز کا اسی حالت میں یوروپی سپاہیوں کے ذریعہ گرفتار ہونا، ترکی فوج کی امان میں محفوظ ورجنا کا یوروپین سے دغابازی کرنا، ملک العزیز کو آزاد کرانا، اس کے بعد ورجنا کے قبولِ اسلام پر دونوں کا نکاح ہوجانا، اس بیچ بہ طور منفی کردار ہیروئن کی خالہ کے ذریعہ قصہ میں ورجینا کی گرفتاری، بالآخر ملک العزیز کا حلیہ تبدیل کر کے شاہ رچرڈ کی وفاداری حاصل کرنا۔ اخیر میں ورجینا کے قبولِ اسلام سے مخالف قوم کو شکستِ فاش دینا بہ طور قصہ ہم اندازہ لگاتے ہیں کہ پورا ناول داستانی قصے کی پیروی کرتا ہے۔

اس طرح ناول کی کہانی داستانی ادب کو مدنظر رکھ کر لکھی گئی ہے۔ جس طرح ہیرو ہیروئن کی پہلی ملاقات غیر متوقع عجیب حالات میں ہوتی ہے۔ یہیں دونوں کے دل میں پہلی نظر کا پیار بیدار ہوجاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے اصول ومقاصد سے بے نیاز قومی جذبے کو فراموش کر کے وصال یار کی خواہش کرنے

لگتے ہیں۔ بالآخر یہ شدید آرزو بامراد ہوکر انہیں ملا دیتی ہے۔ 'ملک العزیز ورجنا' کے قصے میں موجود بعض غیر متوقع واقعات اس ناول کو حیرت انگیز بنا دیتے ہیں، جس سے ناول میں ایک ڈرامائی عنصر پیدا ہوجاتا ہے۔ قصے میں جس طرح ہیرو ہیروئن کی جدائی ہوتی ہے اور ہیروئن تمام تکالیف کو برداشت کرتی ہے ایک ڈرامائی طریقے سے ہیرو اپنی شخصیت تبدیل کر کے ہیروئن تک رسائی حاصل کرتا ہے اور شاہ رچرڈ کا اعتبار حاصل کرتا ہے۔ پھر بنا کسی کو شبہ ہوئے بھرے دربار میں ہیروئن کو قبولِ اسلام کی دعوت دینا اور نکاح کے ذریعہ شاندار جیت حاصل کرنا اور ان دونوں کے نکاح کے ساتھ ہی مسلمان قوم کی فتح ہوجاتی ہے۔

ناول میں ہیرو ہیروئن کے عشقیہ معاملات پر قدیم قصوں کا عکس نظر آتا ہے۔ قصے میں جس طرح ملک العزیز ورجنا کے درمیان پہلی نظر کے عشق کا معاملہ پیش آتا ہے۔ یہ عشق اس قدر اثر انگیز ہے کہ ان کرداروں کی شخصیت اور ارادوں کی تبدیلی کے ساتھ قصہ کو بری طرح اثر انداز کرتا ہے۔ ہیرو ہیروئن کی داستانِ عشق تبدیلیِ پلاٹ کا سبب بنتی ہے۔ جس کا اشارہ ابتدائے ناول میں شرر کر دیتے ہیں:

> ''اصل تو یہ ہے کہ چہرہ خدا کے کسی فرشتے کی طرح کروسیڈ کی بے انتہا لڑائیوں کا فیصلہ کرانے کے لیے بھیجا گیا تھا۔ ان سب باتوں کے ساتھ سادگی اور عصمت نے کچھ ایسی کیفیت پیدا کر دی تھی کہ اس نازنین کو کسی زاہد سالہ کے دل پر فتح پانے میں اتنی دیر بھی نہ لگتی جتنی مسلمانوں کو شوف عامر پر قبضہ کرتے لگتی۔'' [۴۴]

اس اقتباس میں ورجنا کی خوبصورتی کا بیان کرتے کرتے قصہ میں اس کی اہمیت کا اظہار بھی ہوگیا ہے۔ اسی کے ساتھ ناول میں آگے آنے والے واقعات کی طرف اشارہ بھی مل جاتا ہے۔ جس سے ناول میں ایک خاص داستانی پیشکش بھی ملتی ہے۔ داستانوں میں اکثر اوقات قصہ گو مابعد رونما ہونے والے واقعات کی طرف اشارہ پہلے ہی کر دیتا ہے۔ اس طرح کے اشارے اور بیان داستانی روایت کا حصہ ہیں، جس سے ان کا پس منظر وسیع ہوتا ہے۔ ساتھ ہی قاری کی دلچسپی دوچند ہوتی ہے۔ یہی طریقہ شرر نے 'ملک العزیز ورجنا' میں اختیار کیا ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ قصہ اور عشقیہ معاملات کے اثرات کے ساتھ پلاٹ کے ترتیبی مراحل میں بھی داستانی انداز پیش نظر ہے۔

پلاٹ کو متاثر کرنے والے ان قدیمی اثرات میں 'اتفاقی موڑ' کی موجودگی بھی اہمیت رکھتی ہے۔ یہ

غیر متوقع معاملے پلاٹ کی فطری ترتیب کو متاثر کرتے ہیں۔ ناول میں ان کا ظہور ابتدا سے ہی ہونے لگتا ہے۔اس سلسلے میں ایک گھنے جنگل میں ہیرو ہیروئن کی ابتدائی ملاقات جو کہ ناول میں ایک اتفاقی واقعے کی حیثیت رکھتی ہے۔ مابعد غیر متوقع حادثات وواقعات کے لیے ماحول ساز گار کرتی ہے۔مثال:

''ھمارا دوست، جو مقبرے کی پشت پر کھڑا یہ باتیں سن رہا تھا اس میں بھی اب ٹھہرنے کی تاب نہ تھی۔اندر جانے ھی کو تھا کہ اندر سے کسی کے بھاگنے کی آواز آئی۔ سپاھی بھی دروازے کی طرف جھپٹا۔ کوئی نازنین عوت اندر سے نکلی اور اس جوان کی صورت دیکھتے ھی قدموں پر گر پڑی۔اور نہایت پر درد بھرائی ھوئی آواز میں کہا:''اے شریف اور بہادر سلمان! میری زندگی اب آپ ھی کے ھاتھ ہے!۔'' ؎۴۵

اس کے علاوہ ناول میں اتفاقی مرحلہ ایک جگہ اور نظر آتا ہے۔ جب شہزادی ورجنا کی گمشدگی پر ہیرو اسے ڈھونڈتا ہوا قیساریہ سے شہر یافہ کا قصد کرتا ہے۔ یہاں مسیحی فوج سے جنگ میں ملک العزیز کی فتح ہوتی ہے، جس کے نتیجے میں عورتوں و بچوں کو پیش کیا جاتا ہے۔اتفاقی طور پر اس بھیڑ میں لونڈی آسیہ ملک العزیز کو نظر آتی ہے۔جس کے ذریعہ شہزادی کے متعلق حالات دریافت کرتا ہے۔علاوہ ازیں ناول کے ایک باب'' پھنس تو گئے تھے مگر خوب بچے۔''(ص:۳۰۷) میں اسلامی اور مسیحی لشکر میں جنگ کے دوران شاہ رچرڈ گرفتار ہوجاتا ہے۔اس کے باوجود مسلمانوں کی غافلیت کے سبب وہ بہ آسانی چھوٹ جاتا ہے۔ اس طرح کے تمام واقعات جو تاریخی طور پر ثابت نہ بھی ہوں ان کا بیان ناول میں شرر نے اس طرح کیا ہے۔جن میں اتفاقات کا عمل دخل نظر آتا ہے۔

اکثر دفعہ ناول میں اس طرح کا واقعہ پیش ہوا ہے کہ فوجِ اسلام کو غیر قوم پر فتح ملتی ہے۔اگر چہ ان کی تعداد بیحد کم ہے مزید یہ کہ ان کے جیتنے کے مواقع بھی نا کے برابر ہیں۔ان موقعوں پر بھی قصہ گو اپنے جذبے کا اظہار لازمی تصور کرتا ہے۔شرر کا یہ جانبدارانہ عمل ناول کی فطری فضا کو متاثر کرتا ہے۔مثال دیکھیے:

''دیکھیے میدان کس کے ھاتھ رھتا ھے؟ یوروپین فوج تعداد میں ایک لاکھ پچھتر ھزار ھے اور ترکی فوج میں صرف اسی ھزار عربی وترکی و مصری جوان ھیں۔'' ؎۴۶

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اسلامی فوج کے بہ نسبت یوروپین لشکر تعداد میں دوگنے ہیں۔ اس کے باوجود آگے کے متن میں مسلمانوں کی شاندار کامیابی سوالیہ نشان اٹھاتی ہے۔

ناول کا اختتام بھی اسی رویہ سے متاثر دکھائی دیتا ہے۔جس طرح کہ ناول کے آخر میں شاہ رچرڈ اور سلطان صلاح الدین ایوبی کی صلح ہو جاتی ہے۔اس جنگی صلح کے وجوہات خواہ جو بھی رہے ہوں،شرر اپنے رومانی بیان کے ذریعے اسے عشقیہ معاملات سے منسلک کر دیتے ہیں،جس سے کہ یہ عظیم تاریخی واقعہ ایک منفرد رخ اختیار کر لیتا ہے۔اس طرح کے غیر ضروری واقعات جن کا وجود پذیر ہونا حقیقی زندگی میں ناممکن ہے۔شرر کا یہ داستانی انداز اسے ناول کے قصے میں واقعہ کی شکل دے دیتا ہے۔

'ملک العزیز ورجنا' کی ہیروئن ورجنا کا ہیرو سے متاثر ہو کر اسلام قبول کرنے کا واقعہ داستان باغ و بہار کے قصے کی یاد تازہ کرتا ہے جیسا کہ باغ و بہار کے سگ پرست کے قصے میں زیر باد کی شہزادی خواجہ سے متاثر ہو کر مسلمان ہو جاتی ہے۔

علاوہ ازیں جس طرح داستان گو قصہ سناتے ہوئے اکثر ایک واقعے کو کسی موڑ پر روک کر دوسرے قصے یا واقعے کا بیان شروع کر دیتے ہیں۔شرر نے ملک العزیز ورجنا میں بعض دفعہ یہی پیرایہ اختیار کیا ہے۔مثال کے طور پر عیسائیوں اور مسلمانوں کے بیچ شہر عکہ کے لیے جاری لڑائی کا تذکرہ کرتے ہوئے شہزادہ ملک العزیز کے خستہ حالات کا بیان شروع کر دیا ہے۔جو اس وقت انگریزوں کی قید میں میدان جنگ کی کارزاری دیکھ کر بے قرار ہو رہا ہے۔اقتباس دیکھیے:

> ''عرصۂ کارزار کی گرمی اس وقت بہت تیزی سے بلند تھی۔اب آؤ دیکھیں وہ ترکی نوجوان کس حال میں ھے جو کل لڑائی کا جوش وخروش اور اپنی بےبسی و بے اختیاری کا خیال کر کے بے تاب ھوا جاتا تھا۔وہ اسی طرح خیمے میں بیٹھا لڑائی کی سیر دیکھ رہا ھے۔''[۴۷]

اس مرحلے پر جنگ سے بے نیاز ہو کر تقریباً چھ صفحے تک شہزادہ کے حالات ورجنا،شہزادہ اور لونڈی آسیہ کی گفتگو میں صرف کیا ہے۔

اس طرح واقعات تبدیل کر کے شرر ناول میں ایک دوسرا ہی سماں لے آتے ہیں۔جو عشقیہ منظر میں ڈوبا ہوا ہے اور ناول میں بیان ہوئے جنگ کے وحشت ناک مناظر سے بالکل مخالف رومانیت کی بھرپور چاشنی لیے ہوئے ہے۔واقعات کی یہ غیر متوقع تبدیلی ناول میں دراصل داستانی عنصر کی موجودگی کے سبب ہے۔جس طرح داستانوں میں داستان گو ضمنی قصوں کا بیان شروع کر دیتا تھا۔جب کہ ان ضمنی قصوں کا ماقبل

قصوں سے کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا تھا۔

یہاں شرر وہی طریقہ اختیار کرتے ہوئے جنگی میدان کی خونریزی میں خالص عشقیہ مناظر کے ذریعہ اسی روایت کی پیروی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ناول کی کہانی میں یوں تو کئی کردار ہیں، جو قصے میں اپنے اعمال کے سبب اہمیت رکھتے ہیں۔اس کے باوجود ہیرو ملک العزیز اور ہیروئن ورجنا کا کردار سب سے اہم ہے۔ ناول کے یہ دونوں اہم ترین کردار اپنی ذات میں داستانی لوازمات رکھتے ہیں۔ ناول کے متن کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں ان کی شخصیات ہر سطح پر داستانی کرداروں کے مانند دکھائی دیتی ہے۔خواہ وہ سراپا نگاری ہو،خواہ عادات واطوار کے اعتبار سے ہو یا زبان ومکالماتی سطح پر ان کا بیان ہو۔

ناول کا سب سے اہم کردار سلطان صلاح الدین کے بڑے بیٹے 'ملک العزیز' کا ہے۔ بہ طور ہیرو اس کی ذات میں حوصلہ وہمت، طاقت وقوت،حسن وعشق اور جانثاری کی یہ تمام صفات یکجا نظر آتی ہیں۔ ناول کے ابتدا میں ہیرو کی کردارکشی ایک بہادر، پرہمت،جنگجو، رہنمائے قوم کے طور پر ہوئی ہے،جس کا احساس ہیرو کے زبانی اعتراف سے بھی ہوتا ہے۔

اس کے باوجود ورجنا سے ملاقات ہوتے ہی یہ کردار محض ایک عاشق بن کر رہ جاتا ہے جو اپنی محبت کی خاطر قوم وملک کو فراموش کر دیتا ہے۔مسیحی قوم کی جاں بخشی کے لیے اس کے الفاظ ملاحظہ فرمائیں:

> ''عزیز: اے میری جان کی مالک ورجنا! ھائے یہ بھی تو نہیں ھوسکتا کہ تمھارے ہم مذہب مسیحیوں کو قتل ہوتے دیکھوں۔ میں مسیحی مذھب کا دشمن تھا۔مگر اب اس مذھب سے کچھ محبت ھو گئی ہے۔ھائے عشق کو بت پرست بنائے سنا تھا مگر میرا عشق مجھے عیسائی بنائے دیتا ھے۔کیوں کر مسیحیوں کو قتل ہوئے دیکھوں، میں مسیحی مذھب کا دشمن تھا۔'' ۴۸

اس طرح ورجنا کی چاہت میں یہ کردار محض ایک خستہ حال عاشق بن کر رہ جاتا ہے۔

ناول نگار نے ہیرو کی صفات کا بیان انتہائی مبالغے کے ساتھ کیا ہے۔مثلاً یہ بیان دیکھیے:

> ''یہ نوجوان نہایت حسین اور خوش رو جوان ھے۔عمر ابھی اکیس بائیس برس سے زیادہ نہ ھوگی داڑھی ابھی تک نکل نہیں چکی ھے۔ دونوں جانب رخساروں پر کچھ نرم اور خوش نما بال نکل آئے ھیں جو بہ وجہ اس کے کہ ابھی تک محاسن پر استرہ نہیں لگا ھے۔ایک

فطری اور نیچرل نرمی اور ملائمت کی خبر دے رہے ھیں۔ باغ حسن کا خود روسبزہ زیادہ زمانہ گزر جانے سے سیاھی مارنے لگا ھے۔ اس کے دلفریب چہرے کو یوروپ والوں کی طرح پھیکے گورے پن نے اپنے بے مزہ رنگ میں نہیں رنگا ہے بلکہ ایک پختگی اور ملاحت پائی جاتی ھے جس کی قدر بھی کچھ وھی لوگ کرسکتے ہیں جو خود بھی حسین ھوں۔ اس کا خوبصورت ار دلربا چہرہ بالکل ترکی وضع کا ہے۔ ترکوں کا حسن مشرقی حصۂ دنیا میں بہت مشہور ہے۔ مگر اس نوجوان کی صورت میں کوئی ایسی بات پائی جاتی ہے جس کی وجہ سے ترک لوگ بھی اسے حیرت کی نظر سے دیکھا کرتے ھیں۔ کشادہ پیشانی، اونچی اور ستواں ناک بڑی بڑی سیاہ آنکھیں، نازک ھونٹھ، چکنے اور صاف گلابی رخسارے، بھرا بھرا بغبغا، اور ان سب پر کبھی کبھی بکھر جانے والے کچھ کچھ خم دار کالے کالے بال، یہ ایسی چیزیں ھیں کہ کسی نوجوان کے حسن کو عالم فریب بنانے کے لیے کافی ھیں۔'' ۹۴؎

مندرجہ بالا اقتباس میں ہمیں ہیرو کی سراپا کشی میں ایک انتہائی رویہ نظر آتا ہے۔ جس طرح مبالغہ آمیز انداز میں ہیرو کی خوبصورتی کو تمام یوروپی اور ترکی قوم پر فوقیت دیتے ہیں۔ علاوہ ازیں چہرے کے خط و خال کا بیان جس طرح وضاحتی طور پر کرتے ہیں۔ یہ اندازِ بیاں داستانوں کے کردار اور داستان گوئی کی کردار کشی سے مماثل نظر آتا ہے۔

اس کے مماثل شرر ناول کی ہیروئن کو اس طرح متعارف کراتے ہیں کہ گویا وہ کوئی عام انسان نہیں بلکہ داستانی حور ہو۔ جو ہیرو کے لیے خاص طور پر داستانی دنیا سے آموجود ہوئی ہو۔ مثال دیکھیے:

''یہ مجسم حسن عالم فریب اور پیاری دل ربا صورت چوں کہ ایک عالی شان مقبرے کے دروازے پر رات کے وقت کھڑی ھے۔ اس وجہ سے بہ آسانی خیال کرلیا جاتا ھے کہ کسی دنیا سے گزرے ھوئے مقبول مسلمان یا شھید کی آرزوئیں پوری کرنے کے لیے خدا نے آسمان سے حور کو بھیج دیا ھے۔ حقیقت میں اس کا حسن انسانی دائرے سے گزرا ھوا ھے۔ قدرت کی صناعی کا سب سے بڑا نمونہ اگر ڈھونڈا جائے تو اسی صورت پر سب کا اتفاق ہو جائے گا جو اس وقت ملک شام کے پہاڑوں پر اپنا جلوہ دکھارھی ھے۔ نیچر

کے ھاتھ کا اول درجے کا کام اگر ھے تو یہی ھے۔ خدا نے یوروپ اور ایشیا کے
دونوں مذاق ملا کر کچھ ایسی صباحت اور ملاحت یک جا کردی ہے کہ دربارِ حسن سے
انحراف کرنے والوں بے حسوں کو حسن پرست بنانے کو صرف یہی چہرہ کافی ھے۔'' ۵۰؎

اس اقتباس میں ہیروئن کا حسن دنیاوی نہیں معلوم ہوتا بلکہ شہزادہ عزیز کی طرح ہیروئن ورجنا بھی داستانی حسن کا نمونہ ہے۔ایک داستانی ہیروئن کی طرح اس کردار میں بے مثال خوبصورتی ،معشوقانہ ادا، بہادری، وفاداری و سچے عشق کی بے مثل اوصاف پائی جاتی ہیں۔

بہ طور منظر نگاری شرر ناول میں کامیاب رہے ہیں ۔تمام مناظر کو جزئیات کے ساتھ بیان کرنا شرر کا امتیاز ہے۔یہی سبب ہے کہ مجنوں گورکھپوری انہیں اردو میں منظر کشی کے موجد قرار دیتے ہیں:

''شرر اردو افسانہ نگاری میں فن منظر کشی کے موجد ہیں اوراس لیے ان کو جتنا
سراہیں کم ہے۔'' ۵۱؎

اس ناول میں بھی ان کا یہ فن عروج پر نظر آتا ہے۔

شرر نے اکثر جگہ ناول میں کسی منظر کو اس کے تمام جز کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ مخصوص باریک بیں انداز شرر کے نزدیک لوازماتِ فن میں سے ایک ہے۔اقتباس دیکھیے :

''جھنڈے ھوا میں اڑ رھے ھیں۔ برچھے اور نیزے سینوں سے نکل کر جاں فروشوں کی
پیٹھوں پر چمک رھے ھیں ۔تلواریں خون میں نہا نہا نکل اٹھتی ہیں اور دھوپ کے
سنہرے پن میں اپنے جوھر پر خون کی سرخی کی جھلک دکھا کے پھر غائب ھو جاتی ھیں ۔
افسران فوج کڑک کڑک کر بہادری کا جوش دلا رھے ھیں۔ مذھبی مجاھد دینی حمیت کو
عجب ولولے کے ساتھ ہیجان میں لا رھے جیں۔ سپاہی گویا ھر حملے پر بڑھتے ھیں اور
اپنی قسمت کا فیصلہ کر لینے کی کوشش کرتے ھیں۔'' ۵۲؎

مندرجہ بالا اس مثال میں میدان جنگ کی کارزاریوں کو جس طرح پیش کیا ہے، اس سے نگاہوں کے سامنے میدان جنگ کی تصویر ابھر آتی ہے۔ یہ شرر کی بہترین مرقع نگاری کا نمونہ ہے۔

منظر کشی کے لحاظ سے ناول میں ایک اور امر قابل غور ہے۔ناول کے سادہ مناظر میں بھی ہمیں رومانیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ شرر کی جادو بیانی کے سبب ہے،جس کی وجہ سے ایک عام منظر میں بھی دلکشی

پیدا ہو جاتی ہے۔مثال ملاحظہ کریں:

''رات کا وقت ھے اور دو بجا چاہتے ھیں۔قمری مہینے کی پچھلی تاریخ ہونے سے آسمان
پر چاند کا کسی طرف پتا نہیں۔تارے خوب کھلے کھلے ہوئے ھیں۔سر طائر افق جنوبی
کے قریب پہنچ چکا ھے۔خام کے نکلے ہوئے تارے چپکے ھی چپکے آسمان کا بہت زیادہ
دور طے کر گئے ھیں۔دنیا والے خواب غفلت میں ہیں۔وقت کی دلچسپیوں نے چڑیوں
تک پر قیامت کی خموشی طاری کر دی ھے۔''[۵۳]

مندرجہ بالا اقتباس میں ہمیں سادگی کے باوجود رومانیت نظر آتی ہے۔

'فردوس بریں':

شرر کے تخلیقی سفر میں بہ طور ناول جس فن پارے کو ان کی تمام کاوشوں کا ثمرہ قرار دیا جائے گا۔وہ 'فردوس بریں' ہے۔اسے عبدالحلیم شرر کے فن کی معراج کہا جاتا ہے۔علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

''شرر کے اس کوہ خذف میں بھی ایک کوہ نور ہے جس کا نام 'فردوس بریں' ہے۔یہ
ناول پلاٹ کے لحاظ سے کردار نگاری کے لحاظ سے اور مناظر کی مرقع کشی کے لحاظ سے
ہر طرح مکمل ہے۔''[۵۴]

ان امتیازات کے باوجود ناول میں ہمیں بعض ایسے نکات نظر آتے ہیں،جن کی وجہ سے شرر کے فن اور 'فردوس بریں' پر قدیم ادب کے اثرات نظر آتے ہیں۔'فردوس بریں' میں داستانوں کی پراسراریت، اتفاقی و حادثاتی مرحلے اور کرشمے دکھائی دیتے ہیں۔کرداروں کے مختلف اقسام، مقام و مناظر کا حیرت انگیز و غیر حقیقی بیان درحقیقت 'فردوس بریں' کی خاصیت ہے۔

ناول میں بیان کی گئی کہانی ایک محبت کرنے والے جوڑے حسین اور زمرد سے تعلق رکھتی ہے۔اپنے شہر اور عزیز و اقارب کو چھوڑ کر یہ دونوں حج کے بعد نکاح کرنے اور ایک خوشگوار زندگی کے ارادے سے شہر قزوین کا قصد کرتے ہیں۔راستے میں غیر فطری حالات کا سامنا ہوتا ہے۔ان عجیب و غریب واقعات سے دوچار ہو کر دونوں ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں اور ایک کے بعد ایک ایسے مقام و حالات سے

روبرو ہوتے ہیں جن کا تعلق اخروی زندگی سے ہے۔ان مصنوعی طلسمات میں گرفتار حسین اور زمرد خود کو اس کا حصہ تصور کرنے لگتے ہیں۔ بالآخر زمرد کی سمجھ اور کوشش سے ہلاکو خاں و بلغان خاتون اس سازش کا پردہ فاش کرتے ہیں۔اس طرح مصنوی فردوس بریں کا طلسم فنا ہو جاتا ہے۔آخر میں حسین اور زمرد شادی کے بعد خوشگوار زندگی بسر کرنے لگتے ہیں۔

فردوس بریں کا پلاٹ اول تا آخر کامیابی سے تیار شدہ پلاٹ کے زمرے میں رکھا جاتا ہے۔شرر کے اس ناول میں شروع سے آخر تک تسلسل اور روانی نظر آتی ہے۔اس کے علاوہ قدم بہ قدم قصے کو داستانی مشابہت دینے والے اتفاق و حادثات بھی پائے جاتے ہیں۔ پلاٹ میں ان عناصر کی موجودگی ناول میں داستانی رجحان کو دکھاتی ہے۔

شرر نے ناول کو مختلف ابواب میں تقسیم کر کے ان پر عنوانات کا اہتمام کیا ہے۔یہ عنوان مختصر ہونے کے باوجود کچھ اس قسم کے ہیں کہ بے ساختہ ہمارا ذہن موجودہ دنیا سے دوسری دنیا میں لے جاتے ہیں مثال دیکھیے :

> ''پہلا باب پریوں کا غول (ص ۹) تیسرا باب ملاء اعلیٰ کا سفر (۴۸) چوتھا باب فردوس بریں (ص ۴۵) دوسرا باب پیاری زمرد! تو کہاں گئی (۲۳) پانچواں باب پھر وہی عالم عناصر (۷۹)''۵۰

اگر چہ یہ عنوانات داستانوں کے بہ نسبت مختصر ہیں لیکن مندرجہ بالا ان عنوانات سے قاری خود کو ایک طلسمی سفر کے لیے تیار کرتا ہے۔

'فردوس بریں' میں تخیل کا حد سے زیادہ استعمال ہوا ہے۔اس کے ذریعہ ناول میں ایسے اتفاقی موڑ آئے ہیں۔جس سے ناول کی فضا داستانی طلسم میں تبدیل ہو جاتی ہے۔شرر نے ان غیر فطری واقعات کی طرف اشارہ قصہ کی ابتدا میں ہی کیا ہے۔اقتباس ملاحظہ فرمائیں :

> ''ان ہی دلچسپیوں اور قدرت کے ان ہی نظر فریب منظروں نے اس کوہسار کے متعلق طرح طرح کے خیالات پیدا کر دیے ہیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ جنت ان ہی گھاٹیوں میں ہے اور بعض سمجھتے ہیں کہ قدیم دیوزادوں کو تو کیومرث و رستم و نریمان کے زور بازو نے فنا کر دیا مگر ان کی یادگار میں بہت سی پریاں آج تک ان تنہائی کے مقامات میں سکونت پذیر ہیں۔خوش عقیدہ لوگوں میں سے اکثروں نے ان پریوں کو

اڑتے دیکھا ہے اور بعض سیاحوں کو تو پریوں کے بڑے بڑے ہوش ربا غول گھاٹیوں سے ناگہاں نکل پڑتے نظر آئے۔ یہ بھی سنا جاتا ہے کہ جو کوئی یکہ وتنہا ان پریوں کے غول میں پڑ جاتا ہے فوراً مر جاتا ہے۔ ۵۵

اقتباس میں آئندہ آنے والے طلسمی واقعات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔اس کے ذریعہ ناول میں ایک پراسرار فضا خلق کی گئی ہے۔ساتھ ہی قاری کا تجسس بھی برقرار رکھتے ہیں۔ناول کے پہلے باب میں ہی قاری کا سامنا ان اتفاقی واقعات سے ہوتا ہے جب زمرد اور حسین کے سامنے پریاں ظاہر ہوتی ہیں:

''ناگہاں ایک پہاڑی کی ڈھالو سطح پر کچھ روشنی نظر آئی، جس پر پہلے زمرد کی نظر پڑی اور اس نے چونک کر کہا یہ روشنی کیسی''؟

حسین نے بھی اس روشنی کو حیرت سے دیکھا اور کہا خدا جانے کیا بات ہے اور دیکھو ادھر ہی بڑھتی چلی آتی ہے۔اس رات کی تاریکی میں یہاں آنے والے کون لوگ ہو سکتے ہیں؟

دونوں عاشق ومعشوق روشنی کو گھبرا گھبرا کر اور ساعت بساعت زیادہ متحیر ہوکے دیکھ رہے ہیں کہ وہ بالکل قریب آگئی۔ بڑی بڑی پندرہ بیس مشعلیں تھیں اور ان کے نیچے حسین وپری جمال عورتوں کا ایک بڑا غول جن کی صورت دیکھتے ہی زمرد اور حسین دونوں نے ایک چیخ ماری دہشت زدگی کی آواز میں دونوں کی زبان سے نکلا:

''پریاں''

اور دونوں غش کھا کر بے ہوش ہو گئے۔'' ۵۶

اس طرح کے غیر متوقع وفوق الفطری حادثات جن کا عام انسانی زندگی سے کوئی رابطہ نہ ہو۔ناول 'فردوس بریں' کے صفحات کی زینت ہیں۔کہانی ابتدا سے لے کر کلائمکس تک اس مصنوعی فضا کے پُر فریب جال میں بنی ہوئی ہے۔ یہاں تک کہ ناول کا اختتامیہ حصہ سامنے آتا ہے۔انجام سے کچھ دیر قبل ان تمام مصنوعی واقعات کا علم ہوتا ہے۔داستانی ادب کی تعلیم کا یہ گہرا اثر ناول میں نظر آتا ہے۔شرر نے ان سے فائدہ اٹھایا ہے۔'فردوس بریں' میں کل نو باب ہیں۔ان ابواب کی ایک اہم خصوصیت ان کا غیر متوقع انجام ہے۔شرر نے ان کا اختتام کچھ یوں کیا ہے کہ واقعے کے ختم ہونے کے ساتھ ہی قاری کی دلچسپی میں

اضافہ ہوتا ہے اور قاری دوسرے باب کا مطالعہ شروع کر دیتا ہے۔

یہ تمام واقعات جو ناول میں پیش آئے ہیں داستانی رنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ابتدا میں غیر متوقع طور پر پریوں کے ظاہر ہوتے ہی زمرد اور حسین کے بے ہوش ہونے پر باب کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور بیہوشی کا یہ سلسلہ آگے کے ابواب میں بھی جاری رہتا ہے۔

ناول میں آگے کے ابواب میں شہزادی بلغان خاتون اور مغلیہ فوج کا پراسرار طریقے سے جنت پر حملہ کرنا۔ فتنے کا خاتمہ ہونا اس طرح اختتام میں اچھائی کی جیت اور ہیرو ہیروئن کی کامیابی داستانی پلاٹ سے متاثر عمل ہیں۔

ناول کی کہانی میں عام انسانی کرداروں کے ساتھ کرداروں کی دوسری خصوصی قسم بھی پائی جاتی ہے، جن کا بیان اکثر داستانوں میں ہوتا ہے۔ داستانی دنیا میں ایک طلسم خلق کرنے اور سامع کی دلچسپی کو دوچند کرنے کے لیے ان کی موجودگی ضروری خیال کی جاتی تھی۔ اس طرح 'فردوس بریں' میں بھی مختلف فوق فطری کردار مثلاً پریاں، حوریں، غلمان وغیرہ کا بیان بہ حسن خوبی ملتا ہے۔ ان کے علاوہ مخصوص صفات سے مزین بعض کردار ایسے ہیں۔ جن کے عادت و اطوار عام انسانوں سے مختلف ہیں۔ مثال کے طور پر شیخ وجودی، کاظم جنوبی، طور معنی، حی لا یموت وغیرہ۔ یہ تمام اپنے عادات و اطوار اور شرر کے جادو بیان سے انسانی زمرے سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔

علاوہ ازیں داستانی کرداروں میں شاہی رتبے کے کردار مثلاً بادشاہ، شہزادہ و شہزادی کا بیان عام نظر آتا ہے۔ شرر نے اس روایت سے بھی صرفِ نظر نہیں کیا ہے۔ ناول میں مغلیہ تاتاری حکومت سے خاص کردار ہلاکو خاں، شہزادی بلغان خاتون کی موجودگی ان کے مکمل رعب وداب کے ساتھ نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی ان کی آمد سے شاہی رتبے و طاقت کا اندازہ نویں باب میں بہ خوبی ہوتا ہے۔

ان فوق العادت کرداروں کے علاوہ ناول کے اہم ترین کردار زمرد، حسین اور شیخ وجودی وغیرہ کے ہیں۔ شرر ناول میں اہم نسوانی کردار کے طور پر زمرد کو لائے ہیں۔ زمرد اپنے بے مثل حسن سے ایک داستانی پیکر معلوم ہوتی ہے۔ دراصل شرر کی پیکر تراشی و تعریف حسن نے اسے داستان کی شہزادی کی طرح پیش کیا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''موٹے موٹے کپڑے اور بھدے پوستین اس کے زاہد فریب حسن کو بہت کچھ

چھپا رہے ہیں مگر ایک مہ وش کی شوخ ادائیاں کہیں چھپائے چھپی ہیں۔جس قدر چہرہ کھلا ہے حسن کی شعاعیں دے رہا ہے اور دیکھنے والے کی نظر کو پہلا ہی جلوہ یقین دلا دیتا ہے کہ ایسی نازنین وحسین پھر نظر نہ آئے گی۔ ہماری آفت روزگار مہ جبین ایک زرد ریشمی پائجامہ پہنے ہے............اس دلربا لڑکی کے حسن وجمال کی تصویر دکھانا مشکل ہے مگر غالباً یہ چند باتیں مشتاق دلوں میں آرزومند نگاہوں کے سامنے اس کے زاہد فریب چہرے کا ایک معمولی خاکہ قائم کرسکیں۔''۵۷؎

اس طرح کی زبان اور لب ولہجہ داستان گو کا ہوتا ہے، جو اہم کرداروں کے لیے تعریفی کلمات ادا کرنے کے بعد بھی خود کو عجز بیان ہی تصور کرتے ہیں۔فردوس بریں میں بھی شرر نے اس قدیمی روایت سے استفادہ کیا ہے۔

زمرد کے اندر ہمیں جو ایک غیر معمولی کشش اور اسرار نظر آتا ہے اس کا تمام تر دارومدار ناول نگار کے مبالغہ آمیز بیان پر ہے۔

ناول میں 'حسین' کا کردار بہ طور ہیرو پیش ہوا ہے۔ قصے کا یہ اہم ترین کردار مکمل طور پر داستانی مشابہت رکھتا ہے، جس کے اندر تمام مشکل مہم عبور کرنے کا جذبہ اور اسے انجام تک پہنچانے کا ہنر بہ خوبی نظر آتا ہے۔ایک غیر متوقع حالات میں گرفتار ہوکر یہ جس طرح اپنی محبوبہ کے لیے نالہ وفریاد کرتا ہے، اس کے جدا ہونے پر ایک خود فراموشی کی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔ جو ناول میں اول تا آخر برقرار رہتی ہے۔ اس کے اندر عشق کی جنوں خیزی درصل داستانی ہیرو کا امتیاز ہے۔ زمرد کی محبت میں کسی داستانی ہیرو کی طرح تمام مرحلے حیرت انگیز طور پر طے کرتا ہے۔ بالآخران دشوار گزار حالات سے اپنی محبوبہ کو نکال لاتا ہے۔حسین کی ذات میں ہمیں بہادری، ہمت، حوصلہ، جذبہ، سچائی سبھی نظر آتے ہیں۔اس کے کردار میں یہ تمام اوصاف ایک خصوصی صفت 'عشق' کے زیر اثر پروان چڑھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ پورے ناول میں حسین ایک وفادار، جانثار عاشق کے مانند زمرد کو پانا چاہتا ہے۔اس تک پہنچنے کے لیے ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ یہ خالص داستانی قصے کی روداد اور داستانی کردار کا عمل نظر آتا ہے۔

ناول کے اہم کرداروں میں شیخ وجودی بھی ہے جو کہ ایک منفی کردار ہے۔ 'فردوس بریں' میں اسے اہم داستان کے منفی کردار کی طرح تمام قوتیں اور اہمیت حاصل ہے۔ یہاں تک کہ ناول کا ہیرو حسین بھی

اسی کردار کے زیر اثر شروع سے آخر تک ایک کٹھ پتلی کے مانند تمام امور انجام دیتا ہے۔ شیخ وجودی کے اتنے ذی اقتدار ہونے کے باوجود اختتام ناول میں حسین کے ہاتھوں اس کا خاتمہ دکھانا داستانی روایت کی بقا ہے۔ جس طرح داستانوں میں ہیرو خواہ کتنا ہی بہادر کیوں نہ ہو، داستان کا منفی کردار اس سے ہمیشہ مرتبہ اور قوت میں بڑھا ہوا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود شیخ وجودی پر حسین کی جیت بُرائی پر اچھائی کی صفات کو دکھلاتی ہے۔

ناول کا پورا ماحول پر اسرار نظر آتا ہے۔ اس کی منظر کشی میں شرر نے اپنے تخیل اور زور بیان کے سبب ایک غیر معمولی فضا خلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثال کے طور پر 'فردوس بریں' کی منظر کشی اور پریوں کے مسکن کو شرر جس طرح بیان کرتے ہیں، قاری اپنے آپ کو ایک حد تک آسمانی جنت 'فردوس بریں' کے تصور پر آمادہ کر لیتا ہے۔ اس کے لیے شرر نے تمام لوازم جنت کا خاص خیال رکھا ہے۔ انھوں نے اسی تصور کے تحت ناول کے صفحۂ قرطاس پر اس کی منظر کشی کی ہے۔ کسی بھی واقعے کو بیان کرنے میں شرر نے اس کی نزاکت ولوازم سے روگردانی نہیں کی ہے۔ اس لیے یہ ناول ان کی کامیاب تخلیق کا نمونہ قرار دیا جاتا ہے۔

زوال بغداد:

عبدالحلیم شرر کا ناول 'زوال بغداد' کئی اسباب سے اہمیت کا حامل ہے۔ یہ شرر کا ایک ایسا ناول ہے جو سنجیدہ ناول نگاری اور تاریخ گوئی کے تقاضے پر پورا اترتا ہے۔ شرر نے اس میں بغداد کے المناک زوال اور تاتاریوں کے ہاتھ سے اہلِ بغداد کے عبرتناک انجام کو ناول کے سانچے میں بیان کرنے اور منظر کشی کی کوشش کی ہے۔

بغداد کی تباہ کاریوں کے بیان میں شرر نے اپنے تخیل سے ایک روح پھونک دی ہے۔ ناول میں ایک مقام پر سنجیدہ ناول نگار کی طرح وہ سرزمین بغداد کو مخاطب کرتے ہیں:

> ''آہ اے ارض عراق! تو ہمیشہ موردِ غضب الٰہی رہی ہے۔ جیسے تیری سیہ کاریاں تھیں ویسا ہی تجھ سے انتقام بھی لیا جایا کیا۔ یہاں نینوا بسا اور اجڑا۔ بابل بنا اور بگڑا۔ بغداد نے کوس لم الملکی بجایا اور پامال ہوا۔ اس سرزمین پر خدائے وحدہ لاشریک نے سیہ

کاریوں کا انتقام بابل والوں کے ہاتھوں نینوا سے۔ایرانیوں کے ہاتھوں، بابل والوں سے عربوں کے ہاتھوں ایرانیوں سے اور اب تاتاریوں کے ہاتھوں عربوں سے لیا۔''۵۸ؔ

ناول کے اس اقتباس سے شرر کے انداز بیان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ناول زوالِ بغداد میں شرر بہ طور ناول نگار قاری کو متاثر کرتے ہیں۔یہی سبب ہے کہ اس ناول کو ان کی بیشتر تخلیقات میں اہمیت حاصل ہے۔

زوال بغداد میں بہت سے ایسے عناصر ہیں جو قدیم قصہ گوئی کی شباہت کو باقی رکھے ہوئے ہیں، جن سے شرر کی فکر اور اسلوب بیان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ شباہت ہمیں ناول کے قصہ، پلاٹ، کردار، منظر نگاری، ماحول وفضا اور رومانی اسلوب میں ملتی ہے۔

ناول کی کہانی ظاہری طور پر یوسف وزبیدہ کے مرحلۂ عشق میں آنے والے مصیبتوں سے نجات کی رومانی داستان ہے۔اس کہانی کے پس پشت مختلف فرقے سنی وشیعہ کی آپسی نااتفاقی، رنجشیں اور عناد و انتقام کے آتشی مناظر دکھائے ہیں۔ناول میں شہر بغداد کی تباہی کا پرسوز بیان ہوا ہے۔

ناول میں سنجیدہ موضوع ہونے کے باوجود شرر کا وسیع تخیل بیان اسے داستانی پیرایہ عطا کرتا ہے۔ یہ عبدالحلیم شرر کا اعجاز ہے۔انھوں نے تاریخ کی ایک تلخ حقیقت کو جس خوبی صناعی سے پیش کیا ہے۔ناول میں بیک وقت رومان ودلکشی، پراسرار فضا، ساحری وعیاری، شاہی شوکت وجلال اور عبرت ناک انجام کا درست امتزاج دکھائی دیتا ہے۔اس کے سبب ناول کا کینوس وسیع ہوگیا ہے۔

ابتدا سے ناول کا قصہ ایک اسرار لیے ہوئے ہے۔شرر نے شروع قصے میں ناول کی ہیروئن زبیدہ کو ایک ادھیڑ عمر کی عورت 'ام زغول' کے ساتھ 'قصر سیدوک' کی طرف قصد کرتے ہوئے دکھایا ہے۔آدھی رات کے وقت 'دریائے دجلہ' کے شور کو سنتے ہوئے یہ عورتیں بغداد کے حیرت انگیزیوں سے گزرتے ہوئے ایک عجیب وغریب قصر کا قصد کرتی ہیں۔قصر سیدوک پہنچ کر ان کا سامنا جن حالات سے ہوتا ہے۔ شرر نے اس پورے واقعے کا بیان اس طرح پراسرارا اور ہولناک انداز میں کیا ہے کہ کسی حقیقی منظر کے بجائے داستانوں کی عجیب وغریب دنیا نگاہوں اور ذہنوں پر چھا جاتی ہے۔مثال دیکھیے :

''یہی چند شعر گانے پائی تھی کہ ناگہاں کچھ آہٹ معلوم ہوئی جسکے ساتھ ہی ایک بلند والا ونازک اندام حسین ومہ جبین عورت سوگواری کی وضع بنائے بال کھولے اور گلے سے

پاؤں تک ایک سفید ساری میں لپٹی بجلی کی طرح چمک کے مکان سے نکلی لپک کے دونوں کے قریب آئی اور دونوں خوف زدہ عورتوں کیطرف داہنا ہاتھ پھیلا کے اس طرح کھڑی ہوگئی کہ گویا ایک پتھر کی مورت تھی یا کوئی آسمانی حور تھی جو آسمان سے اتر کے آئی۔اور بت بن کے رہ گئی۔اسکی صورت دیکھتے ہی ان دونوں عورتوں کے منھ سے ایک چیخ کی آواز نکلی اور دونوں بے ہوش ہو کے دھم سے گر پڑیں۔''۵۹

اس طرح شرر کی تخیلی منظر کشی قارئین کو کسی حقیقی واقعے کے برعکس ایک تعجب خیز اور غیر واقعاتی امر سے روبرو کراتی ہے۔ناول کا قصہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے اسرار کی یہ فضا مزید گہری ہوتی جاتی ہے۔ناول میں قاری ایک حیرت انگیز قصے کو پاتا ہے۔اس طرح کے واقعات داستانوں کے تخیلی دنیا سے وابستہ ہوتے ہیں۔ناول کی حقیقی وسیدھی منطق انہیں کسی طرح قبول نہیں کرتی۔شرر نے اپنے تخیل سے زوال بغداد کی داستان کو پر اسرار اور تہہ دار دنیا عطا کی ہے۔اسے پڑھ کر ذہن پر ایک انجانا خوف اور تجسس بیدار ہوتا ہے۔شرر کا مقصد اگرچہ انہی عجائب خیزیوں کے ذریعہ حقیقت کو آشکارا کرنا تھا۔پھر بھی ان غیر فطری بیان سے زوال بغداد میں ماقبل قصوں کا احساس بہت گہرا ہو جاتا ہے۔

قصے کی طرح زوال بغداد کا پلاٹ بھی انہی قدیم قصوں کی عکاسی کرتا ہے۔ناول میں قصے کو مختلف ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ان سبھی حصوں کو شرر نے عنوان سے مزین کیا ہے۔انہیں منتخب کرنے اور برتنے کا سلیقہ شرر کے اوپر فن قصہ گوئی کے اثرات کو ظاہر کرتے ہیں۔چند عنوانات ملاحظہ فرمائیں:

(۱) کفر ٹوٹا خدا خدا کر کے (۲۰)

(۲) سچے عشق کی فتح تو بھی ٹھنڈا نہ رہے دل کے جلانے والے (۲۳)

(۳) مردے از غیب برون آید و کارے بکند (۱۹)

(۴) میانِ عاشق ومعشوق رمزے است (۱۸

(۵) جنت میں دعوت (۱۴)

(۶) جنۃ العنقود (۲)

(۷) نہ شاہد ماند و نے آن شاہد آزار (۹)

(۸) کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ (۸)

ان عنوانات سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ داستانوں کے مماثل طویل طرز پر رکھے گئے ہیں، جن میں اکثر شعری مصرعے، فارسی ضرب الامثال سے آراستہ ہیں۔ علاوہ ازیں جو مختصر ہیں وہ بھی حقیقت کی غمازی نہیں کرتے۔ اس کے برعکس مابعد العقل جہاں سے رابطے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر جنت میں دعوت، جنۃ العقود وغیرہ اس طرح کے غیر فطری عنوانات داستانی ادب میں ہی رکھے جاتے ہیں۔ ناول میں ان عنوانات کا اظہار جتنی سادگی سے ہو۔ کہانی کی حقیقی فضا اتنی ہی موثر ہوتی ہے۔

۲۶۴ صفحات پر رقم یہ مختصر ناول ابوابی شکل میں چھوٹے چھوٹے حصوں میں تقسیم ہے۔ پلاٹ میں ناول کا ظاہری قصہ زبیدہ اور یوسف کا فسانۂ عشق داستانوں سے متاثر ہے۔ قصے میں جس طرح یوسف اور زبیدہ کی پر محبت سہل زندگی کو قصر سیدوک متاثر کرتا ہے۔ عیاروں کا سردار 'عنقوذ' ان کے درمیان داستانی ویلن بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ جو زبیدہ کو حاصل کرنے کی خاطر انہیں آپس میں بدگمان کر کے یوسف کو ضرر پہنچاتا ہے۔ اس سلسلے میں اپنی عیاری کی خطرناک چالیں چلتا ہے۔ عیاروں کی پوری فوج اس مہم میں اپنے سردار کا ساتھ دیتی ہے۔ جس کے سبب ناول میں ایک پراسرار، جادوئی وفوق فطری ماحول خلق ہوتا ہے۔ پھر بھی جیسا کہ داستانی دستور ہے۔ بالآخر فتح ہیرو کی ہوتی ہے۔ یوسف اپنی سمجھ داری سے اس پوری گروہ کا پردہ فاش کر دیتا ہے۔ علاوہ ازیں عیار مسعود کے خاتمے پر دونوں ایک ہوجاتے ہیں۔ ناول کے اس پورے مرحلے کے ساتھ اختتامی حصہ بہ طور خاص اسی تسلسل کی ایک کڑی نظر آتی ہے۔ جب یہ جوڑا بغداد سے ہجرت کر کے سامرہ میں مقیم ہوتا ہے۔ وہ بغداد کے عبرت ناک انجام کو یاد کر کے دعا گو ہوتے ہیں۔ اقتباس دیکھیے:

> ''خداوندا! ہمیں اور ہماری طرح سارے سنیوں اور شیعوں کو اس تعصب سے بچا جس نے بغداد کے ایسے عالیشان شہر کو خاک میں ملا دیا اور اسلام کو دیگر مذاہب واقوام کی نظر میں حقیر وذلیل کر دیا۔''۶۰

اس طرح اخیر قصے میں ہیرو یوسف کا یوں دعا گو ہونا، گو ابتدا سے لے کر قصے کے اختتام تک داستانی پلاٹ کا بھرپور اہتمام زوال بغداد میں ہوا ہے۔

ناول کی کہانی میں اتفاقات و حادثات کی شمولیت دکھائی دیتی ہے۔ جن سے پلاٹ کی تکنیکی فضا متاثر ہوتی ہے۔ شرر نے ناول کے قصے کو اس طرح مرتب کیا ہے کہ وہ فطری واقعات سے زیادہ اتفاقات پر مبنی دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ناول میں ایک دفعہ ہیروئن زبیدہ ام زغول کے ساتھ اپنی خالہ کے

گھر جاتی ہے تو اچانک ہی اس کی ملاقات ہیرو یوسف بن احمد سے ہو جاتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''ام زغول یاستّی! تمھیں ان باتوں سے کیا تعلق؟ یہیں تک کہنے پائی تھی کہ ان دونوں عورتوں کے پاس سے ہو کے ایک سبزہ آغاز حسین وخوبرو شخص گزرا جسکے نازک چہرہ پر عجمی وضع کا عمامہ بہت زیب دے رہا تھا۔ اسکا لباس بھی مروجہ وضع کے لحاظ سے اچھا اور پرتکلف تھا۔ سوتی قبا پر ریشمی دھاری دار عبا بہت بھلی معلوم ہوتی۔ اس کو دیکھتے ہی یہ معزز خاتون جوزبیدہ کے سوا کوئی اور نہ تھی ٹھٹھک کے علٰحدہ کھڑی ہوگئی۔ آہستہ سے کہا ''ایں یہ تو یوسف جارہے ہیں۔ اور جب وہ نوجوان دو قدم آگے نکل گیا تو ام زغول سے کہا ''تم ذرا یہیں ٹھہرو۔ میں اس وقت تنہائی میں ان سے دو باتیں کرلوں۔''۶۱

اسی کے مماثل ناول میں آگے بھی ان کی ملاقات میں اتفاقیہ عمل کو ہی دخل ہوتا ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ کریں:

''اسی حالت میں ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری نازک بدن نازآفرین زبیدہ محلّہ مامونیہ کی اس تاریک گلی سے نکلی جس میں اس کا مکان تھا...... اس کے بعد پلٹ کے اپنی ایک ساتھ والی سے کہا سوسن دیکھو بھیڑ بہت ہے۔ میرے ساتھ ہی ساتھ رہنا۔ ایسا نہ ہو کہ مردوں کے غول میں پڑ کے چھوٹ جاؤ۔ مگر قبل اسکے کہ سوسن کچھ جواب دے آواز آئی۔ اخاہ! تم ہو زبیدہ؟ پلٹ کے دیکھا تو اس کا آئندہ شوہر نوجوان شوہر یوسف بن احمد کھڑا ہوا ہے جسے دیکھتے ہی دم بخود رہ گئی۔''۶۲

مندرجہ بالا ان اتفاقی ملاقات کے علاوہ بھی ناول میں ایسے بے شمار غیر متوقع حادثے پیش ہوئے ہیں، جن کی وقوع پذیری کے اسباب اختتامی مراحل میں معلوم ہوتے ہیں۔ قصے میں یوسف اور زبیدہ کے ساتھ ہونے والی چند غیر متوقع واردات دیکھئے:

''یوسف، کیا کہوں کچھ کہتے نہیں بنتا اور کہوں گا تو تمھیں یقین نہ آئیگا۔ اچھا سنو۔'' اسی قدر کہنے پایا تھا کہ ناگہاں ایک بھیانک قطع کے تین شخص اسکے پیچھے آئے۔ ایک نے ہاتھ بڑھا کے اسکے ہاتھ سے تلوار چھین لی۔ دوسرے نے لپک کے اسکے منھ میں کپڑا ٹھونسا اور تیسرے نے مشکیں کس لیں۔ اور پھر تینوں اسے اٹھا کے لے بھاگے۔ بازار

میں ہزاروں آدمی پھیلے ہوئے تھے مگر یہ کام اس پھرتی سے ہوا کہ کسی کی نظر بھی نہ پڑی
اور وہ تینوں شخص اسے باندھ کے اور گود میں اٹھا کے خدا جانے کدھر غائب ہوگئے۔
ادھر زبیدہ اور اسکی ساتھ والی نے یہ خوفناک تماشا دیکھا تو دونوں نے ایک ایک چیخ
ماری اور غش کھا کے گر پڑیں۔'' ۶۳؎

''ناگہاں دو سواروں نے نہایت ہی پھرتی سے اتر کر دونوں کو ایک پھول سنگھا کے
بیہوش کر دیا۔ پھر اٹھا کے اپنے گھوڑوں پر ڈالا اور انھیں اسطرح لے کے چلتے بنے جیسے
کوئی تیز پر عقاب اپنے شکار کو لیکے صفائی سے نکل جاتا ہے۔'' ۶۴؎

مندرجہ بالا یہ واقعات ناول میں کسی ماقبل واقعہ کا سبب یا نتیجہ نہیں معلوم ہوتے۔ قصے میں جب ان کے ساتھ اس طرح کے حادثے ہوتے ہیں تو قصہ کے کردار تمام حالات سے انجان ہوتے ہیں۔ ان حادثوں کی وقوع پذیری میں ان کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہاں تک کہ کہانی اپنے اختتام کو پہنچ جاتی ہے۔ اس وقت کرداروں کے ساتھ قاری بھی اصلیت سے باخبر ہوتا ہے۔ اس طرح واقعات کے پیش آنے میں غیر متوقع حادثے ناول میں اسرار کی فضا کو مزید گہرا کر دیتے ہیں۔

ناول کے اہم کردار زبیدہ اور یوسف ہیں۔ شرر نے دیگر ناولوں کے مقابلے زوال بغداد کی کردار نگاری میں فطری کردار کشی کو ملحوظ رکھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہمیں زبیدہ اور یوسف کی خوبصورتی، سراپا و شخصیت اور عادات و اطوار کے بیان میں وہ مبالغہ نہیں ملتا۔ جو شرر نے دوسرے ناول کے کرداروں میں لازمی رکھا ہے۔ کردار نگاری کے مقابل ماقبل روایت کا خصوصی اثر پلاٹ، منظر نگاری اور زبان میں زیادہ ملتا ہے۔

زوال بغداد میں کرداروں کے افعال و حرکات میں بہت سی جگہوں پر قدیم قصہ گوئی کا انداز ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ہیرو یوسف کا اپنی شخصیت تبدیل کر کے زبیدہ کو بہ حفاظت قصر سیدوک سے نکال لانا، یہاں عیاروں کے سردار 'مسعود' کو مع لشکر پکڑنے کے لیے یوسف خود کو حبشی غلام کے کردار میں پیش کرتا ہے اور زبیدہ کے غمگین ہونے پر اپنی اصلی حالت میں واپس آ جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ہیروئن زبیدہ کا بار بار قصر سیدوک میں جا کر پراسرار طریقے سے نوحہ خوانی کرنا اور جنۃ العنقود کے فسانے کو حقیقت تصور کرنا۔ ہیرو ہیروئن کے یہ تمام فعل ان کی شخصیت کو پراسرار بناتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کرداروں کے اعمال عمل کے رد عمل کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کرداروں کے ساتھ رونما ہونے والے غیر متوقع

واقعاتی سلسلے ناول کو داستانی کڑی ثابت کرتے ہیں۔ چونکہ ان واقعے سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ پھر بھی نا چاہتے ہوئے وہ یکے بعد دیگرے اس طرح کے حالات میں گرفتار ہوتے جاتے ہیں۔ ناول کے قصے میں موجود یہی اسرار قصے کو داستانی بیان عطا کرتا ہے۔

شرر ناول میں بہ طور خاص ’عیار‘ کو بھی پیش کرتے ہیں۔ زوال بغداد کے یہ عیار داستانی قصوں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں معلوم ہوتے۔ ان کا پہناوہ، رہن سہن، انداز عیاری سبھی قدیمی قصوں سے اخذ کیا معلوم ہوتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ’’ ناگہاں اس بازار میں ہمیں دو عجیب وعلیہ اور شکل وشمائل کے آدمی نظر آئے جو قنطرۂ باب الحرب سے آئے ہیں اور باب بصرہ کی طرف آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہوئے جارہے ہیں۔ ان میں سے ایک کی عمر پچاس برس سے متجاوز ہوگی نہایت ہی طویل القامت اور دبلا پتلا ہے۔ گال اس قدر پچکے ہوئے ہیں کہ چہرہ کے دونوں رخوں پر دو گڑھے نظر آرہے ہیں۔ جس عیب کو داڑھی بھی نہیں چھپا سکتی۔ کیونکہ یہ خوسہ ہے اور اس کی داڑھی صرف چندان بالوں سے عبارت ہے جو ٹھڈی کے حدود سے آگے نہیں بڑھ سکے اور مونچھیں تو بالکل ہی ندارد ہیں۔ آنکھیں خوب ابھری ہوئی ہیں جو اپنی چمک اور تیزی سے گدھ کی سی آنکھیں معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے سر پر ایک لمبی نوک دار ٹوپی ہے پاؤں میں تنگ مہری کا ڈھیلا ڈھالا پائجامہ ہے۔ گلے میں ایک لمبا قمیص ہے اور اس پر نیچے دامنوں کی عربی عبا کے اوپر پٹکے سے کمر کسی ہے جس کی وجہ سے دامن ادھر ادھر اڑنے نہیں پاتے۔ اس کے ساتھ والا دوسرا شخص جس کی عمر پینتیس سال کے قریب ہوگی پستہ قامت اور خوب گداز ہے۔ لمبی چوڑی گھنی داڑھی اور مونچھیں گنوارو چہرے کا دو ثلث حصہ چھپائے ہوئے ہیں۔ بھویں ملی ہیں۔ آنکھیں غلہ سی باہر نکلی پڑتی ہیں۔ ہونٹھ اگرچہ موٹے ہیں مگر اس قدر چھوٹے واقع ہوئے ہیں کہ دانتوں کو چھپا نہیں سکتے اور اکثر منھ کھلا ہی رہتا ہے۔ اسکے سر پر عمامہ ہے اور بدن میں ایرانی وضع کی قبا جس پر پٹی کسی ہوئی ہے۔ کپڑے کی ایک جھولی دونوں کے گلوں میں پڑی ہوئی ہے جسے یہ لوگ زنبیل کہتے ہیں اور اس میں خدا جانے کیسے کیسے آلات

اور کیا کچھ سامان جمع رکھتے ہیں۔''۶۵؎

اس عجیب وغریب حلیے کے بیان سے قاری کا ذہن داستانی کرداروں سے ان کا موازنہ کرتا ہے اور ان کے اندر داستانی عیاروں کی صفات تلاش کرتا ہے۔

اس ناول میں یہ عیار حیرت انگیز شعبدے و کارنامے کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ناول کا پورا قصہ ابتدا تا آخر انہی کی کارگزاریوں کا ہی سبب معلوم ہوتا ہے۔ داستانوں میں موجود عیاروں کی طرح یہ لمحوں میں شخصیت تبدیل کر کے دیگر کرداروں کو بیوقوف بناتے ہیں۔ بڑے سے بڑے سنجیدہ معاملات کو وقت کے لمحاتی حصے میں انجام دینا ان کا محبوب مشغلہ ہے۔ اپنے پراسرار و پرخطر کارناموں اور عجیب وغریب حلیے کے ساتھ یہ داستانی عیاروں کی ایک ٹکڑی معلوم ہوتی ہے۔ روز بہ روز ترقی کرتی ان کی طاقت اور معاشرے میں پھیلے خوف سے یہ مافوق فطری مخلوق کا درجہ اختیار کر چکے ہیں۔ ان کی طاقت وقوت ناول کی فضا کو سحر انگیز بنا دیتی ہے۔ ان کی پرزور شخصیت کا اندازہ ناول کے اس متن سے بہ خوبی کیا جا سکتا ہے:

''ان سب پر طرہ عیار لوگ تھے۔ بادی النظر میں تو یہ ایک قسم کے چالاک چور تھے اور چوریاں کرنا ان کا کام تھا۔ مگر انھوں نے زور پکڑتے پکڑتے اپنے آپ کو ایک عجیب قسم کا پراسرار گروہ ثابت کر دیا تھا، جس سے رعایا و سلطنت دونوں خائف تھے، چنانچہ انھیں کے کارناموں نے ہمارے داستان گویوں کو عیاری کا ایک نہایت دلچسپ کیرکٹر دیا ہے۔ یہ لوگ رہ رہ کے ابھرتے اور زور پکڑتے تھے۔ سلطنت بار بار ان کے دبانے کی کوشش کرتی تھی مگر کامیاب نہ ہوتی تھی۔ ان باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ رعایائے بغداد میں اکثر لوگوں کو یقین تھا کہ کوئی زبردست اور مخفی شیطانی قوت عیاروں کے قبضہ میں ہے۔''۶۶؎

ماقبل قصوں کا مزید اثر ظاہر کرنے اور ان کی شخصیات کو پراسرار ثابت کرنے کے لیے شرر اپنے اس بیان میں داستانوں کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ جس طرح عیاروں کا سردار مسعود ایک طویل عرصے تک اپنے گروہ کے ساتھ قصر سیدوک کا راز مخفی کیے رہتا ہے۔ اس کے کھنڈروں میں ایک مصنوعی جنت 'جنۃ العنقود' کی بادشاہت، سردار اجنہ کے طور پر کرتا ہے۔ عیار عنقود اور جنۃ العنقود سے متعلق تمام بیانات ناول کی فضا کو طلسمی اسرار عطا کرتے ہیں۔

مرزا محمد ہادی رسوا

رسوا نے اپنے عہد کے معاشرتی زیر و بم کا تجزیہ کر کے انھیں بھرپور فن کاری کے ساتھ پیش کیا۔ پہلی دفعہ انھوں نے مثالیت پسندی کو چھوڑ کر غیر جانب دارانہ حقیقت نگاری پر اپنے ناول کی بنیاد رکھی۔ ان کی تخلیقات ایک تجربہ کار فن کار کی صلاحیت کا اعتراف کرتی ہیں۔ انھوں نے اپنی سادگی و برشستہ زبان اور ہلکی سی ظرافت کے پہلو میں پوشیدہ بے ساختہ بیان سے ناول کو فطری و حقیقی فضا عطا کیا۔

ذات شریف:

مرزا رسوا کا پہلا مکمل ناول 'ذات شریف' نوابینِ لکھنؤ کے اندوہناک زوال و عبرت خیز پامال کی داستان ہے۔ ناول میں اودھ کے ایک خاص عہد کی تصویر کشی ہوئی ہے۔ لکھنؤ کا یہ خصوصی ماحول ۱۸۵۷ء کے بعد کے زوال آمادہ معاشرے سے تعلق رکھتا ہے، جس کی وضاحت ناول کے متن سے بھی ہوتی ہے:

''حکیم صاحب- چھوٹے نوابصاحب کا کیا حال ہے۔

داروغہ صاحب- کچھ نہ پوچھنا گفتہ بہ مخرب لوگ گھسے ہوئے ہیں۔ اپنے رنگ پر لگا لیا ہے۔

حکیم صاحب- یہ کہیے۔ بیگم صاحب کا کچھ بھی کہنا نہیں سنتے؟

داروغہ صاحب- بیگم صاحبہ کیا چیز ہین۔ اسحالت میں بڑے نواب بھی اوٹھ کے چلے آئیں تو اون کی بھی کچھ نہ سنی جائیگی۔

مرزا صاحب- بشرطیکہ نوٹ چھوٹے نواب صاحب ہی کے تحت میں ہون۔

حکیم صاحب- درین چہ شک؟ یہ ساری خودسری اسی کی تو ہے؟ مگر وہ تو ابھی نابالغ ہین۔

مرزا صاحب- نابالغ ہین تو کیا ہوا۔ جعلیون نے تو مہاجن لگائے ہین، خوب چھنا چھن روپیہ اوڑ رہا ہے۔

داروغہ صاحب- جی ہان خدا کی قدرت ہے۔

حکیم صاحب۔تو یہ سرکار بھی مٹی۔اچھا یہ تو کہیے۔بیگم صاحب کو کیا ملا۔'' ۶۷؎

مندرجہ بالا اقتباس سے ہمیں غدر کے بعد موجودہ معاشرے کے ابتر حالات کا اندازہ ہوتا ہے۔ جب سرزمین لکھنؤ پر حکومت کرنے والی تمام سرکاریں یکے بعد دیگرے فنا ہورہی تھیں۔مزید براں انہیں بیوقوف بناکر ذرۂ خاک بنانے والے نچلے طبقے کے اہل لکھنؤ ہی تھے۔موجودہ ناول اسی طرح تباہ ہوئے ایک کم عمر نواب کا قصہ سناتا ہے۔

ناول کا قصہ ابتدا سے لے کر اختتام تک تجسس اوردلچسپی لیے ہوئے ہے۔تمام فکروں سے آزاد وراثت میں خزینۂ شاہی لے کر پیدا ہوئے چھوٹے نواب جوکہ نابالغ ہیں۔ان کے بے جا شغل و بے مصرف اوقات کا بیان ناول میں ہوا ہے۔ناول میں اس اہم قصے کے پہلو بہ پہلو دوسرا قصہ حکیم صاحب کی خانہ بربادی کا بھی جاری رہتا ہے۔

'ذات شریف' میں چھوٹے نواب کے اہم قصے پر قدیم قصوں کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔فارغ البالی میں مگن نواب کو وقت گزاری کے لیے سب سے بہتر وسیلہ 'عشق' ہی نظر آتا ہے۔نواب کا عشقیہ قصہ خیالی داستانوں سے زیادہ متفرق نہیں ہے۔داستانی ہیرو کے مانند ایک پری چہرہ کا دیدار کر کے وہ یک لمحہ میں تمام کائنات سے غافل ہوجاتے ہیں۔مثال دیکھیے :

> '' آخر وہ ماہ پیکر نظر آئی۔اور نواب صاحب کی خوش نصیبی سے اسیطرف منہ کر کے بیٹھی نواب صاحب دیکھتے ہی غش ہوگئے۔ پری کی صورت تھی۔چمپئی رنگت، بڑی بڑی آنکھیں،ستواں ناک، پتلے پتلے ہونٹ، نازک نازک نقشہ،چھریرا بدن، بوٹا سا قد، مناسب اعضا،اوٹھتی جوانی،ہم تو اتنا ہی کہہ سکتے ہین کہ سو دو سو حسینوں میں ایک حسین تھی۔مگر نواب صاحب کو روزنِ دیوار سے جو عالم نظر آیا ہوگا اوسکا حال نوابصاحب کے دل سے پوچھیئے۔یا خلیفہ جی کے زبان سے سنیئے۔'' ۶۸؎

اگرچہ اس اقتباس میں اس عہد کی مرقع کشی بھی کی گئی ہے۔اس کے علاوہ معاملات عشق میں یہ نواب کسی طرح قدیم قصوں کے اہم کرداروں سے کم حیثیت نہیں معلوم ہوتے۔اس کوہ قاف کی پری کا ایک بار دیدار کرنے کے بعد نواب کے سکون کے لمحات یکسر تبدیل ہوجاتے ہیں۔کھانا پینا سب ترک ہوجاتا ہے۔یہاں تک کہ مصاحب کی مدد سے ملنے کی تدبیریں ہوتی ہیں۔نواب کا مصاحب ایک برگزیدہ

عالم شاہ صاحب کے ذریعہ ان معاملات کوحل کرتا ہے۔آخرکار طلسمی دروازہ وا ہوتا ہے۔ دیدِ محبوب کے ساتھ اس کے تحائف بھی وقتاً فوقتاً ملتے رہتے ہیں۔ اسی درمیان بڑی بیگم کو نواب کی شادی کی فکر ہوتی ہے۔ اس سے قبل ہی نواب سبز قبا پری اور شاہ صاحب کے حکم سے شہر کو خیر باد کہہ دیتے ہیں۔ اپنے مصاحب اور شاہ صاحب کے ساتھ گمنام جوگی کی عداوت وتسخیر کائنات کی غرض سے وہ شہروں شہروں پھرتے ہیں۔ بالآخر گمنام جوگی کا مرحلہ طے ہوجاتا ہے۔اس کے بعد سبز قبا پری کی اجازت سے نواب شہر لکھنؤ واپس آجاتے ہیں لیکن تب تک بہت دیر ہوجاتی ہے۔تمام کارخانۂ دولت لٹ جاتا ہے۔ ساڑھے تین لاکھ کی خطیر رقم دھواں بن جاتی ہے۔نواب کی ماں بڑی بیگم کربلا روانہ ہوچکی ہوتی ہیں۔ اب محض گروی جائیداد اور مقفل طلسمی دروازے کے کچھ نہیں بچتا۔تعیش کے مرحلے تمام ہونے کے بعد نواب کو تمام حالات کا احساس ہوتا ہے۔ بالآخر حقائق زندگی کی طرف رخ کر کے نواب طوائف خورشید کے گھر پڑجاتے ہیں۔

داستانی ہیرو کے عشق اور نواب کے قصے میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ داستانی شہزادہ اس کے ذریعہ اپنی زندگی سنوار لیتا ہے۔اس کے علاوہ اس قصے میں موجود نواب اس کے ذریعہ اپنے زوال کا سامان تیار کرتا ہے۔ ناول کا قصہ اگرچہ اخیر میں داستانی قصے سے مختلف ہے لیکن جس طرح ابتدا میں نواب محبوب کے ایک دفعہ دیدار سے فراقِ یار میں مبتلا ہوجاتے ہیں۔ساتھ ہی اسے حاصل کرنے کے لیے ہر ممکن تدبیر کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ داستانی ہیرو کے مانند حصول محبوب میں ہجرت کرتے ہیں۔ناول کی یہ تمام روداد داستانی قصے سے مرعوب نظر آتی ہے۔

'ذات شریف' پلاٹ کے لحاظ سے اس کامیابی تک نہیں پہنچتا جو 'امراؤ جان' کو نصیب ہوئی۔اس کا سبب یہ ہے کہ ناول نگار مختلف واقعات و حصے کے بیان میں توازن و ترتیب اختیار نہیں کرتا۔ پورا ناول چھوٹے چھوٹے حصوں میں منقسم ہے۔ان کے تقسیم کا انداز بھی منطقی نہیں ہے۔مختلف جز میں قائم ان ابواب میں ناول نگار نے عنوان کا التزام بھی نہیں کیا ہے۔علاوہ ازیں کہیں باب کی ابتدا سے قبل اشعار لائے ہیں، جبکہ اکثر ابواب یونہی شروع ہوجاتے ہیں۔

ایک ناول کے قصے کو بہت سے واقعات مل کر ترتیب دیتے ہیں۔ یہ تمام واقعات ہر طرح سے حقیقت کی عکاسی کرتے ہیں، جس میں انسانی زندگی کا بیان ایک اہم موضوع ہے۔موجودہ ناول میں

یہی بیانات ملتے ہیں۔ پھر بھی ذات شریف چند ایسے واقعات سمیٹے ہوئے ہے، جو کہ غیر فطری عالم کا تصور پیش کرتے ہیں۔ اگر چہ ان واقعات کی کوئی حقیقت نہیں۔ اس کے باوجود قصے میں ان کے رونما ہونے اور نواب کے محسور طلسم ہونے کی داستان کہانی کے پلاٹ کو متاثر کرتی ہے۔ متن میں بیان ہوئے ان عجیب وغریب واقعات کی وجہ سے نواب ایک عرصہ تک پری کے خیال کو اپنا مسکن بنائے رہتے ہیں۔ نواب ان تمام غیبی معاملات پر یقین کر لیتے ہیں۔ جو وقتاً فوقتاً انہیں بیوقوف بنانے کی غرض سے ناول میں لائے گئے ہیں۔ یہ تمام واقعے جس طرح رونما ہوئے ہیں۔ یہ ناول میں داستان سے مماثلت رکھتے ہیں۔ مثال ملاحظہ فرمائیں:

> ''گیارہ بجے رات کو نواب صاحب نے غسل کیا کوٹھے پر تشریف لے گئے۔ یہاں دوبارا غسل کیا۔ اطاق طلسمی میں داخل ہوئے۔ صندوق کھولا...... پان سو روپیہ چہرہ دار نئے گھن کے سبز اطلس کی تھیلی میں بند کلابتو سے بندھے ہوئے ملے۔ ایک رقعہ ملا...... بارہ بجے پھر الارم دیا گیا۔ اب کی شیشہ شراب قاف دستیاب ہوا۔ اک دور جام زمردین بھر کے پیا۔ آنکھوں میں سرور آیا۔''۶۹

ایک اور مثال دیکھیں:

> ''اس کے بعد ہارمونیم بجنے کی آواز آئی اور یہ معلوم ہوا جیسے پس پردہ کوئی ناچ رہا ہے چھم چھم گھنگھرو بول رہے ہین۔ قیامت کے توڑے لیے جاتے ہین کہ دل پامال ہوا جاتا ہے، ہر سم کے ساتھ سبز قبا طلسمی دروازے میں آ کھڑی ہوتی ہے اور اس کا عکس سامنے آئینے میں دکھائی دیتا ہے۔ پھر یہ غزل گائی گئی اس کے ایک ایک مصرے بلکہ ہر ہر لفظ کو سبز قبا آنکھ کے اشارے سے بتاتی جاتی تھی۔ نواب صاحب مبہوت بیٹھے تھے۔''۷۰

اس طرح کے واقعات کی موجودگی ناول کو مابعد الطبیعی جہاں سے ملا دیتے ہیں۔ جس کے سبب پلاٹ پر داستان کا اثر صاف واضح ہوتا ہے۔ ان امور کے علاوہ ناول کے پلاٹ میں دیگر داستانی تشبیہات بھی ملتی ہیں۔ جن کے ذریعہ پلاٹ متاثر ہوا ہے۔

داستانوں میں بیشتر ایسے مواقع آئے ہیں جہاں قصہ گو کسی واقعے کے بیان میں پیشن گوئی سے کام لیتا ہے۔ یہ اہتمام وہ خصوصی طور پر کرتا ہے۔ جس سے کہ سامعین پر تجسس کے ساتھ دلچسپی کا عنصر غالب

رہے۔ ناول شریف زادہ میں رسوا نے اس امر کا التزام کیا ہے کہ متن میں اس کی موجودگی ابتدائے ناول میں ہی مل جاتی ہے۔ جب چھوٹے نواب کا حال دریافت کرتے ہوئے کردار یہ جملہ ادا کرتا ہے:

''اتنا میں کہے دیتا ہون کہ ایک نہ ایک دن بگڑے گی ضرورت۔''[۱]

اسی طرح قصے کی ابتدا میں ناول نگار کے چند جملوں یا بیان سے مابعد واقعے کی طرف اشارہ ہوتا ہے:

''اچھا اب حکیم صاحب اور میان نبی بخش کو یہین چھوڑیے۔ اک ذرا چھوٹے نوابصاحب کی محفل کا رنگ دیکھیے۔ اس وقت دیوانخانے مین جلوہ افروز ہین۔ بیٹھنے کا کمرہ دلہن کی طرح سجا ہوا ہے۔ فرش فروش، شیشہ آلات، جو شے ہے لاجواب ہے تو اسمیں چھوٹے نواب صاحب کے حسن سلیقہ کو کوئی دخل ہے۔ استغفراللہ! بڑے نواب مرحوم کے بیٹھنے کا کمرہ ہے۔ ابھی ان کو انتقال کیے ہوئے کے دن ہوئے۔ چالیسوان بھی تو نہیں ہوا۔ دو چار مہینے کے بعد دیکھیئے گا اس بارہ دری میں کتے لوٹتے ہون گے۔ یہ ہم کیا کہتے ہین۔ ہر عاقل کہہ سکتا ہے۔ درو دیوار سے یہی صدا آرہی ہے۔ ذرا چھوٹے نواب صاحب کے ملازمین اور مصاحبین کو دیکھیے شہر کے چھٹے ہوئے بدمعاش جمع ہین۔''[۲]

اس کے علاوہ قبل از واقعات کے مانند ناول کے واقعات دوبارہ اسی اہتمام کے ساتھ لائے گئے ہیں۔ جیسے کہ ایک دفعہ بیان ہوئے واقعے کو دوبارہ اختصار مگر پوری دلچسپی کے ساتھ قصہ بیان کرنا داستان گو ضرور خیال کرتے۔ ذات شریف میں ہمیں قدیم قصہ گوئی کے یہ اثرات ملتے ہیں۔ اس سے پلاٹ کے تسلسل اور قصے میں ضرر پہنچتا ہے۔ مثال دیکھئے:

''یہ سمجھ لیجئے کہ ایسے لوگ جسپر عاشق ہوے، اوسے مار ہی ڈالا۔ مثلاً یہی نواب صاحب کا معاملہ آپ کو یاد ہے کہ پہلا دیدار اس ٹوٹے کھنڈر مین ہوا تھا۔ پھر وہان ایک ہی جلوے میں نواب کا کیا حال ہوا۔ اسکے بعد معلوم ہوا کہ یہ جس پری کی صورت کے دیوانے ہین وہ انپر خود ہی عاشق ہے۔''[۳]

ناول کے اہم کردار چھوٹے نواب کی کردار نگاری، بہت حد تک داستانی کردار کو مدنظر رکھ کر کی گئی ہے۔ داستانی ہیرو کے مانند یہ کم عمر اور تمام فکروں سے آزاد ہیں کہ ایک دن محبوب کے دیدار کے ساتھ

وصال یار کی خواہشیں پیدا ہو جاتی ہیں۔نواب حصول یار کے لیے کسی بھی حد تک چلے جاتے ہیں۔ چھوٹے نواب کے کردار میں عشق کی یہ جنوں خیزی دراصل داستانی کردار کے عشق کی یاد دلاتی ہے۔ یہ خصوصی صفت داستانی کردار سے متاثر ہے۔ ناول میں خلیفہ کے ذریعہ سبز پری کا کردار اس خوبی سے وضع کیا گیا ہے، جس سے چھوٹے نواب خود کو داستانی شہزادہ اور گھنسام جوگی کو پہاڑوں پر سکونت پذیر رقیب تصور کرنے لگتے ہیں۔ وہ ایک طویل عرصے تک خواب و خیال کے اسی جہان میں جیتے ہیں۔جس کا تعلق محض داستانی اوراق سے ہے۔اقتباس دیکھیے :

''سبز قبا کا اشتیاق ایسا نہ تھا کہ کوٹھے پر سے اوتر آتے اتنے میں طلسمی دروازے پر نگاہ جا پڑی۔ دیکھا کہ درمیانی دلہہ شیشہ ٹوٹا ہوا ہے خدا جانے نواب کے کان میں پس قاف سے کسی قسم کی صدائین آئیں کہ قوت سامعہ اوسی طرف متوجہ ہوگئی۔نواب پر وہ حالت طاری تھی جسے خواب بیداری کے درمیان سمجھنا چاہیے مگر ان صداؤں سے ایک صدا ایسی بھی تھی جس سے کان آشنا تھے۔آج ہارمونیم اور پیانو کی سریلی آوازوں کے بدلے ایک مرد کی چیخنے اور بیہودہ گالی گلوج کا غوغا تھا۔اور اوسکے ساتھ ہی ایک عورت کی آواز کی جھنکار دل میں اوتری جاتی تھی۔اس آواز کو نواب نے آج تک نہ سنا تھا۔ نواب دل ہی دل میں کہہ رہے ہیں۔ گھسام جوگی جسکے خوف کے مارے شاہصاحب مجکو ڈیڑھ برس تک ملکون ملکون لیئے پھرے۔ممکن ہے کہ اوسی کی آواز ہو مگر لب ولہجہ اور ادائے صوت کا انداز اوس سے جسے مین اچھی طرح پہنچانتا ہوں کس قدر مشابہ ہے۔ سنا کرتے ہین کہ ساحر لوگ اپنی صورت دوسرون کی سی بنا سکتے ہین۔کیا عجب ہے کہ آواز بھی بنا لیتے ہون۔ پھر اگر یہ آواز گھنسام جوگی کی ہے تو ضرور ہے کہ دوسری آواز سبز قبا کی ہو۔ضرور یہ سبز قبا کی آواز ہے ہاے میری عاشق زار پری پر ستم ہو رہا ہے گھنسام جوگی کیسی مغلظات گالیاں دے رہا ہے۔شاہ جی نے اکثر اسماء ردِ سحر کے تعلیم کئے تھے اوسے پڑھنے لگے مگر بظاہر اس نے کچھ بھی تاثیر نہ کی۔''[۴۷]

مندرجہ بالا اقتباس کو پڑھنے سے ہمیں بخوبی علم ہوتا ہے کہ سبز قبا پری کی داستان محض ایک خیال ہے۔ باجود اس کے نواب اپنے آپ کو خواب مسرور سے دور کر کے جہان تلخ میں نہیں لانا چاہتے، جس کی

حقیقت زوال زندگی کے سوا کچھ نہیں۔ اس اہم کردار کے علاوہ ناول کے قصے میں ہمیں چند مافوق الفطری کردار کی موجودگی بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ تمام کردار اگرچہ ایک خصوصی مقصد سے خلیفہ کے ذریعہ وضع کیے جاتے ہیں۔ پھر بھی اس کے ذریعہ ناول کی فضا طلسمی و پراسرار ہو جاتی ہے۔

ان کرداروں میں سبز قبا پری، گمنسام جوگی اور شاہ صاحب بہت دلچسپ ہیں۔ یہ تمام خاکے اگرچہ اپنی اصل میں کچھ نہیں ہیں۔ پھر بھی ناول میں انہیں حقیقی کردار ثابت کرنے کے لیے ایک مخصوص ماحول عطا کیا ہے، جس طرح نواب کے ایک مصاحب 'خلیفہ' کے ذریعہ نواب کو شاہ صاحب کے ذریعہ بیوقوف بنانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔

یہاں تک کہ شاہ صاحب کے پراثر بیان واقعہ کے بعد چھوٹے نواب حیرت میں آجاتے ہیں اور ان واقعات کی مماثلت الفرڈ کمپنی کے ڈرامے سے کرنے لگتے ہیں۔

چھوٹے نواب کو شاہ صاحب کے اس وضع کردہ قصے پر حیرت واستعجاب کے ساتھ ایک مبہم سا یقین ہو رہا تھا۔ اس تعیش اور مشغلۂ عشق کا سرور ان پر اس حد تک غالب ہوا کہ گمان نے یقین کی جگہ لے لی۔ اب نواب اور پری کی ملاقاتیں ہونے لگیں۔ مثال:

> ''طلسمی دروازے کی طرف سے ہارمونیم اور پیانو کے بجنے کی آواز آتی تھی کبھی ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کوئی ناچ رہا ہے گھنگھرو اور توڑے صاف سنائی دیتے ہین۔ کبھی کبھی پری کا دیدار میسر ہو جاتا تھا۔ پری کا لباس دھانی یا سبز کچھ ستارے ٹکے ہوئے۔ سبز روشنی میں ستاروں کا چمکنا عجب بہار دیتا تھا۔'' ۵ے

ناول میں اس طرح کے بیانات داستانی کرداروں کی مماثلت ظاہر کرتے ہیں۔ ساتھ ہی پراسرار طریق پر ان کی موجودگی قصے میں ایک مافوق الفطری فضا خلق کرتی ہے۔

امراؤ جان ادا:

'امراؤ جان ادا' اردو ناول کی تاریخ میں ایک نئے باب کا آغاز ہے۔ پہلی دفعہ 'امراؤ جان ادا' میں ناول کے تمام فنی عناصر مکمل طور پر یکجا ہوئے ہیں۔ اس ناول میں تصورفن اور تصورحیات کا مناسب امتزاج

ملتا ہے۔'امراؤ جان ادا' ماقبل تخلیقات اور قدیمی قصوں کے لغزشوں سے آزاد دکھائی دیتا ہے۔ناول میں ہمیں ۱۸۵۷ء سے قبل اور بعد کے حالات کا بہ خوبی علم ہوتا ہے۔

معاشرے کے تلخ حقائق کے ساتھ ساتھ اس ناول میں رومانی عناصر بھی ملتے ہیں۔'امراؤ جان ادا' میں رسوا نے ایک طوائف کی زندگی کے تمام گوشوں کو صفحۂ قرطاس کی زینت بخشی ہے۔ناول کا موضوع اگرچہ لکھنؤ کے ایک خصوصی زوال پذیر معاشرے کا بیان ہے پھر بھی اس کا عنوان ناول میں کردار کی اہمیت آپ واضح کرتا ہے۔رسوا نے اپنے معاشرے کے زوال پذیر حالات کو بیان کرنے کے لیے امراؤ جان کا کردار وضع کیا ہے۔

ناول میں امراؤ جان کی زندگی کے کینوس پر مختلف کردار اپنا اپنا رول پلے کرتے جاتے ہیں اور امراؤ ان کرداروں سے تعارف اور واقعات کے بیان کا ایک وسیلہ نظر آتی ہے۔

ناول میں شامل کیے گئے بعض واقعات ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اور پلاٹ میں ان کا تذکرہ بھی غیر اہم طور پر ہوا ہے۔ناول میں ان واقعات کے شمولیت کی ایک مثال ملاحظہ کریں:

''رسوا- ہاں وہ آپ کی نوچی کیا ہوئی اے ہے بھلا سا نام ہے۔

امراؤ- آبادی

رسوا- آبادی کی صورت تو اچھی تھی، میں نے اس وقت دیکھا تھا جب اس کا سن دس بارہ برس کا تھا، جوانی میں تو اور نکھر گئی ہوگی۔

امراؤ- مرزا صاحب آپ کو خوب یاد ہے۔[۶۷]

مندرجہ بالا اقتباس میں قصہ کے درمیان مرزا رسوا کے یہ جملے ضمنی قصہ کے بیان کا سبب بنتے ہیں۔رسوا کی فرمائش پر امراؤ انہیں آبادی کا قصہ سنانے لگتی ہے۔اسی طرح ایک مختصر تذکرہ ناول میں امیر جان کا ہوا ہے۔اگر ہم ناول میں ایسے ضمنی واقعات کو الگ کردیں تو بھی مکمل قصہ یا پلاٹ پر کوئی ضرر نہیں پہنچتا۔اس کے علاوہ بھی ناول میں چند مقامات ایسے ہیں جہاں ضمنی قصوں کو اسی طریق پر بیان کیا گیا ہے۔ضمنی قصوں کو درمیانی حصہ میں لانے کا یہ انداز داستانوں میں قصہ گو کا رہا ہے۔

امراؤ جان کا پلاٹ اس خوبصورتی سے پیش ہوا ہے کہ اس میں کسی تصنع یا آورد کا احساس نہیں ہوتا۔پلاٹ کی ترتیب یوں ہوئی ہے کہ امراؤ کے ذہنی پردے پر یاد کے بے شمار گوشے یکے بعد دیگرے ظاہر

ہوتے ہیں۔اس کے ذریعہ امراؤ مختلف واقعات کے بیان سے کہانی کہتی جاتی ہے اور ناول کا قصہ تیار ہوتا جاتا ہے۔امراؤ کے بیان سے قصہ فطری طور پر آگے بڑھتا ہے۔

ناول کے پلاٹ میں بعض مقامات یوں نظر آتے ہیں جہاں دو مختلف قصے یا کرداروں کے درمیان کسی طرح کی تمیز نہیں کی گئی ہے۔قصے میں ایک کردار سے متعلق واقعات کے درمیان دوسرا بالکل مختلف واقعہ شروع ہو جاتا ہے۔ناول کے پلاٹ کے لیے یہ مقامات باعث نقص معلوم ہوتے ہیں۔قصہ کے بیان کا یہ مختلف انداز ہمیں داستان گو کی یاد دلاتا ہے۔جیسے کہ داستان میں کسی بھی مقام پر قصہ بیان کرتے ہوئے داستان گو یک لمحہ میں ہی دوسرے قصے کی ابتدا کر دیتا ہے۔مختلف واقعات میں یہ غیر متوقع تبدیلی داستانوں میں ایک لازمی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔اس کے ذریعہ داستان کا قصہ آگے بڑھتا ہے۔اس سلسلے میں قصے میں نواب سلطان اور امراؤ کی آخری ملاقات کا واقعہ قابل ذکر ہے۔ناول نگار نے ان دونوں کی گفتگو اور امراؤ کی غزل کے فوراً بعد ایک بالکل مختلف منظر کا بیان شروع کر دیا ہے۔اقتباس دیکھیں:

> ''برسات کے دن ہیں پانی چھما چھم برس رہا ہے۔آموں کی فصل ہے، میرے کمرے میں مجمع ہے، بسم اللہ جان، امیر جان، بیگا جان، رنڈیوں میں، نواب بن صاحب، نواب چھبن صاحب، گوہر مرزا، عاشق حسین، تفضّل حسین، امجد علی، اکبر علی خاں مردوں میں۔ یہ سب صاحب موجود ہیں گانا ہو رہا ہے۔اتنے میں بسم اللہ:۔بھئی ہوگا۔گانا تو روز ہوا کرتا ہے اس وقت تو کڑھائی چڑھاؤ کچھ پکوان پکواؤ دیکھو کیسا مینھ برس رہا ہے۔''[۷۷]

مندرجہ بالا اقتباس ماقبل بیان ہوئے واقعے سے بالکل مختلف ہے۔ناول میں اس مقام پر ایک ٹھہراؤ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ناول کا یہ حصہ ناول نگار سے تقاضہ کرتا ہے کہ وہ امراؤ کا رازدار بنے، اس کی اندرونی کیفیت ومحسوسات میں شریک ہو۔یہاں قاری نواب سلطان کی غیر متوقع ملاقات سے امراؤ کی شخصیت میں برپا تلاطم دیکھنا چاہتے ہیں۔باوجود اس کے رسوا نے پلاٹ اور واقعاتی تقاضے کو نظر انداز کرتے ہوئے دوسرے واقعے کا بیان شروع کر دیا ہے۔واقعات کے ساتھ ان کا یہ رویہ داستانی انداز لیے ہوئے ہے چونکہ ناول میں کسی کردار سے متعلق واقعہ کے بیان میں فطری احساسات کی شمولیت ضروری ہے۔اس سبب وہ واقعہ حقیقی زندگی کا عکس معلوم ہوتا ہے۔اس کے برخلاف کسی واقعہ کے بیان میں

کرداروں کے محسوسات کا بیان کرنا داستان گو ضروری خیال نہیں کرتا۔

ناول میں کہیں بھی کسی دور دراز مقامات کا ذکر نہیں ہوا ہے۔انھوں نے حتی الامکان اپنے بیانات اور فنی سلیقے سے قصے کے ساتھ کردار کو بھی ایک حقیقی کردار ثابت کرنا چاہا ہے۔ناول کا اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

''اسی کمرے کے برابر ایک کمرہ تھا۔ اس میں ایک طوائف رہتی تھی۔ بود و باش کا طریقہ اور رنڈیوں سے بالکل علیحدہ تھا...... میں دل میں غور کر رہا تھا کہ کون صاحب ایسے بے تکلف ہیں، اتنے میں ادھر مہری نے کہا کہ حضور بیوی آپ کو اچھی طرح جانتی ہیں۔ جب تو بلا بھیجا ہے۔آخر جانا ہی پڑا جا کے جو دیکھا معلوم ہوا آہا! امراؤ جان صاحب تشریف رکھتی ہیں۔

امراؤ جان: (دیکھتے ہی) اللہ مرزا صاحب آپ تو ہمیں بھول ہی گئے۔

میں: یہ معلوم کسے تھا کہ آپ کس کوہ قاف میں تشریف رکھتی ہیں۔'' ۸ے

اسی طرح مرزا رسوا اپنے اور امراؤ جان کی آشنائی کا بیان کرتے ہیں۔ان کے بیانات کا اثر اس حد تک ہوا کہ لوگ کردار امراؤ جان کو حقیقی تصور کرنے لگے۔اس کردار سے تعارف وحالات کے بیان کے ساتھ اس وقت کے اودھ کی عکاسی ہوئی ہے۔اس سبب ناول میں ایک سوانحی ناول کا تاثر ابھرتا ہے۔

کردار امراؤ سے متعلق یہ تمام کامیابیاں دراصل رسوا کی کامیاب کردار نگاری پر دلالت کرتی ہیں۔ رسوا نے ناول میں امراؤ جان کو اس طرح پیش کیا ہے کہ اس کے تعارف کے ساتھ ہی اس پر حقیقی کردار کا گمان ہونے لگتا ہے۔

ناول میں اگرچہ شہر اودھ کی ایک خصوصی عہد کی تاریخ قلم بند کی گئی ہے اور ان تمام حالات ومناظر کے بیان کے لیے امراؤ جان کا کردار لائے ہیں۔اس طرح امراؤ ایک اہم وسیلہ ہے جو اپنے بیان کے ذریعے ایک عہد کو رقم کرتی ہے۔ناول سے قبل داستانی ادب میں قصے کے کرداروں سے جدا ایک کردار ہمیشہ دکھائی دیتا ہے، جن کے ذریعے کہانی کو بیان کرنے کا اہم کام ہوتا ہے۔یہ کردار داستان گو کا ہے۔ اسی طرح تھوڑے سے فرق کے ساتھ ناول میں راوی کا کردار رسوا لائے ہیں۔جو کہ سامع رسوا کے سامنے تمام حالات اس طرح بیان کرتے ہیں کہ واقعہ وکردار کے حقیقی ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہوتا۔

ناول کے پلاٹ میں ایک اہم ترین عنصر جو ماقبل قصوں سے متاثر عمل ہے۔وہ داستان گوئی کی محفل

کی منظر کشی سے متعلق ہے۔ داستانی عہد میں قصوں کو بیان کرنے کا سلیقہ ایک روایتی تخصیص لیے ہوئے ہے۔ جن کا بیان داستانوں میں اکثر ہوا ہے۔ امراؤ جان ادا کی ابتدا میں بھی ہمیں ویسی ہی ایک محفل دکھائی دیتی ہے۔ جس کے لیے حاضرین محفل نہایت اہتمام کرتے ہیں۔ امراؤ کے قصہ بیان کرنے سے قبل یہ پورا اہتمام ہمیں ناول میں دکھائی دیتا ہے۔ اقتباس دیکھیے :

''اس میں شک نہیں کہ منشی صاحب نے آج کے جلسے کے لیے بڑے سلیقے سے انتظام کیا تھا۔ گرمیوں کے دن تھے، مہتابی پر دو گھڑی دن رہے چھڑکاؤ ہوا تھا تا کہ شام تک زمین سرد رہے۔ اسی پر دری بچھا کے اجلی چاندنی کا فرش کر دیا گیا تھا۔ کوری کوری صراحیاں پانی بھرے کیوڑا ڈال کے منڈیر پر چنوادی گئی تھیں۔ ان پر بالو کے آبخورے ڈھکے ہوئے تھے، برف کا انتظام علیحدہ کیا گیا تھا۔ کاغذی ہنڈیوں میں سفید پانوں کی سات گلوریاں سرخ صافی میں لپیٹ کر کیوڑے میں بسا کر رکھ دی گئی تھیں۔ ڈھکنیوں پر تھوڑا تھوڑا کھانے کا خوشبودار تمبا کو رکھ دیا تھا، ڈیڑھ خمے حقوں کے نیچوں میں پانی چھڑک چھڑک کر ہار لپیٹ دیے تھے، چاندنی رات تھی اس سے روشنی کا انتظام زیادہ نہیں کرنا پڑا صرف ایک سفید کنول دورے کے لیے روشن کر دیا گیا تھا۔ آٹھ بجتے بجتے سب احباب، میر صاحب، آغا صاحب، خان صاحب، شیخ صاحب، پنڈت صاحب وغیرہ وغیرہ تشریف لائے۔ پہلے شیر فالودہ کے ایک ایک پیالے کا دور چلا پھر شعر و سخن کا چرچا ہونے لگا۔''۹ے

شعر گوئی کی یہ محفل بہت جلد قصہ گوئی کی محفل میں تبدیل ہو جاتی ہے اور یہیں سے امراؤ جان ادا کی داستان حیات کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ناول میں زندگی کی عکاسی ہوتی ہے، جن میں معاشرتی زندگی کے رسم و رواج بھی شامل ہوتے ہیں۔ امراؤ جان کے قصے میں اس عہد سے متعلق مختلف رسوم کی موجودگی ملتی ہے۔ یہ رواج اس عہد کی فطری عکاسی میں مددگار ہوتے ہیں لیکن ناول کے قصے میں ان کی شمولیت ناول نگار کا اعجاز نہیں۔ ان سے قبل داستانوں میں ان کا التزام اکثر ہوا ہے۔ اس لیے داستانوں کو اپنے معاشرت کی عکاسی بھی کہتے ہیں۔ جیسا کہ داستان باغ و بہار کے پہلے درویش کی سیر میں ملاقات و رخصت کے وقت رسوم کا بیان یوں ہوا ہے:

''وہ ماجائی میرا یہ حال دیکھ کر بلائیں لے اور گلے مل کر بہت روئی، تیل ماش اور کالے ٹکے مجھ پر صدقے کیے، کہنے لگی، اگر چہ ملاقات سے دل بہت خوش ہوا لیکن بھیا! تیری یہ کیا صورت بنی؟''

''جب رخصت ہونے لگا، بہن نے ایک سرے پاو بھاری اور ایک گھوڑا اجڑا وساز سے تواضع کیا اور مٹھائی پکوان ایک خاص دان میں بھر کر ہرنے سے لٹکا دیا اور چھاگل پانی کی شکار بند میں بندھوادی۔ امام ضامن کا روپیا میرے بازو پر باندھا، دہی کا ٹیکا ماتھے پر لگا کر آنسو پی کر بولی، سدھارو! تمھیں خدا کو سونپا، پیٹھ دکھائے جاتے ہو، اسی طرح جلد اپنا منھ دکھائیو۔''۸۰

رسوا نے اس امر کو مدنظر رکھتے ہوئے امراؤ جان میں بھی مختلف رسوم مسی ہونا، مانجھا، دودھ بڑھائی، سالگرہ کا بیان، ضرورت قصہ کے تحت مختلف طریق پر کیا ہے۔ مثال کے طور پر خانم جان کی لڑکی بسم اللہ کی مسی کا بیان تفصیل سے ہوا ہے:

''ہاں خوب یاد آیا، بسم اللہ کی مسی بڑے دھوم سے ہوئی۔ میری آنکھوں کے دیکھتے شاہی سے لے کر اب تک پھر ویسی مسی نہیں ہوئی۔ دلا رام کی بارہ دری اس جلسے کے لیے سجی گئی تھی۔ اندر سے باہر تک روشنی تھی۔ شہر کی رنڈیاں، ڈوم ڈھاڑی، کشمیری بھانڈ سب تو تھے ہی، دور دور سے ڈیرہ دار طوائفیں بلائی گئی تھیں۔ بڑے بڑے نامی گویے دلی تک سے آئے تھے۔ سات دن سات رات گانے بجانے کی صحبت رہی۔ خانم نے جیسا دل کھول کے حصے تقسیم کیے ہیں اس کا آج تک شہرہ ہے۔ بسم اللہ خانم کی اکلوتی لڑکی تھی، جو کچھ نہ ہوتا کم تھا۔''۸۱

امراؤ جان میں ان معاشرتی رسوم کا اس طرح وضاحتی بیان ماقبل قصوں کی یاد تازہ کرتا ہے۔

شریف زادہ:

انیسویں صدی کا نصف آخر ملک کے لیے سیاسی، سماجی اور معاشی بحران کا دور تھا۔ جہاں اہل وطن کو

ہر سطح پر گوناگوں تبدیلیوں کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ سراسیمگی کے اس دور میں خیر خواہ قوم اپنی تالیف وتصنیف سے علوم کو از سرِ نو بلند ہمتی کے ساتھ جینے کا سبق دے رہے تھے۔ تالیف شریف زادہ بھی اسی سلسلۂ کلام کی ایک کوشش ہے۔

شریف زادہ کا ہیرو مرزا عابد حسین ایک ایسا کردار ہے۔ جو اودھ کی کہنہ روایت ومعاشرت کی مخالفت کرتا ہے اور اپنے سعی مسلسل سے ایک اہم مقام حاصل کرتا ہے۔ ناول نگار رسوا نے اس تخلیق میں کردار مرزا عابد حسین کی زندگی ابتدا سے لے کر عمر کے ایک خاص منزل تک دکھائی ہے۔ چونکہ ناول میں مرزا عابد کی حالات زندگی کا بیان ابتد سے لے کر کامیابی کی آخری منزل تک ہوا ہے۔ رسوا کی انہی کاوشوں نے شریف زادہ کو سوانحی ناول کی خصوصیت بخش دی ہے۔ اس امر کی تائید ناول نگار رسوا دیباچے میں کرتے ہیں:

> ''اگرچہ میری تالیفات میں شریف زادہ یعنی مرزا عابد حسین کی سوانح عمری کا تیسرا نمبر ہے لیکن میرے خیالات کے سلسلہ میں یہ پہلا ناول ہے جو میں نے بطور سوانح عمری کے تحریر کیا ہے۔''۸۲؎

مرزا رسوا کے اس ناول کو اکثر ناقدین ان کی اصل زندگی کا مرقع تصور کرتے ہیں۔ بہ قول علی عباس حسینی:

> ''یہ ناول سوانحی ہے اور بڑی حد تک مرزا رسوا کی آپ بیتی کہانی۔''۸۳؎

اس ضمن میں سہیل بخاری کا یہ قول اہمیت رکھتا ہے:

> ''یہ ناول کرداری ہے جس میں مرزا عابد حسین کے پیچھے خود مرزا رسوا کی شخصیت چھپی ہوئی ہے۔''۸۴؎

یہ امر بھی درست ہے کہ مرزا رسوا اور عابد حسین میں بعض ایسی مماثلتیں ہیں جن کے ذریعہ دونوں کی شخصیت ایک معلوم ہوتی ہے۔ مرزا عابد حسین محنت اور جفاکشی کے ہم معنی ہے۔ وہ اپنی جانفشانی ترقی کے ذریعہ تمام حالات کو یکسر بدل دیتا ہے اور اپنی استعدادِ ذہنی وجسمانی کو صحیح طرح سے استعمال کرنے کا فن بھی جانتا ہے۔ ناول نگار رسوا میں بھی تقریباً وہی اوصاف موجود تھے، تنقید نگار علی عباس حسینی کے مطابق:

> ''مرزا صاحب مرحوم عربی فارسی کے عالم تھے، انگریزی کے بی اے تھے، رڑکی کالج کے اوورسیر تھے، ریاضیات کے ماہر تھے، موسیقی سے شغف رکھتے تھے اور سائنس کے نئے نئے تجربے کیا کرتے تھے۔ وہ ایک ایسے حکیم تھے جس نے ساری عمر مختلف طرح

کے علوم حاصل کرنے اور اس کے مشاہدے اور تجربے میں صرف کی۔ لکھنے سے زیادہ
ان کو پڑھنے کا شوق تھا اور پڑھنے سے زیادہ ایجاد کا۔''۸۵؎

ان اقوال سے اندازہ ہوتا ہے کہ رسوا میں بھی کردار عابد حسین کے مانند کم وبیش تمام خوبیاں ملتی ہیں۔ البتہ رسوا کو آسودہ زندگی اور کامیابی حاصل نہیں ہوئی۔ اس امر میں سب سے بڑا دخل ان کی طبیعت کی عجلت پسندی کو تھا۔ ان کے مزاج میں استقلال کی کمی تھی۔ جو انہیں کسی مقام ومنزل پر رکنے نہ دیتی۔ اس سبب رسوا مختلف علوم وفنون کے ماہر تو بن گئے۔ اس کے باوجود کسی ایک فن کو اپنی حیاتِ جاودانی کے لیے مخصوص نہیں کیا۔

اس کے برعکس کردار مرزا عابد اپنی متواتر محنت کے سبب یکے بعد دیگرے تمام امور کو احسن طریقے سے انجام دیتا ہوا کامیابی سے ہمکنار رہتا ہے۔

رسوا نے اس کردار کے صرف مثبت پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ اس لیے یہ کردار آئیڈیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس اہم کردار کے متعلق رسوا کا یہ قول:

''یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شریف زادے کی لائف کا آئیڈیل بعینہ وہی نہ ہو جو کہ
مرزا عابد حسین کا ہے لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ضرورتِ زمانہ کو دیکھتے ہوئے
مرزا عابد حسین کی لائف آئیڈیل ہے۔''۸٦؎

ناول کے قصے کو پڑھتے ہوئے رسوا کے اس قول کی تصدیق بھی ہوتی ہے۔ ناول میں کسی مقام پر اس کردار کو حالاتِ زمانہ سے متاثر ہوتا ہوا نہیں دکھایا ہے۔ نا ہی مختلف حالات میں یہ کردار کمزور پڑتا ہے۔ علاوہ ازیں اپنی محنت ومشقت اور افادۂ وقت کے سبب بہت جلد قابلِ قدر کامیابی حاصل کرتا ہے۔ پھر بھی یہ کردار اتنا جاندار معلوم نہیں ہوتا۔ اس کی مسلسل محنت اور ترقی قاری کو متاثر کرنے سے زیادہ متحیر کرتی ہے۔ رسوا نے اس کی کردار کشی میں فطری تصور سے زیادہ کاملیت کو مدنظر رکھا ہے۔ اس لیے وہ اسے آئیڈیل کہتے ہیں۔ اس کردار کے متعلق ان کی تکمیل پسندی اسے مثالی بنا دیتی ہے۔ بہ قول سہیل بخاری:

''شریف زادہ میں ایک مثالی کردار پیش کیا گیا ہے۔''۸۳؎

یہ مثالی کردار اپنے موجودہ معاشرہ سے کسی طرح مماثلت نہیں رکھا۔ شریف زادہ کا عابد حسین شرر کے تاریخی ناولوں کے ہیرو کے مانند معلوم ہوتا ہے۔ جس طرح کہ شرر کے تاریخی کردار اپنے عہد سے

مناسبت نہیں رکھتے۔ رسوا کا یہ کردار بھی اپنے عہد سے مناسبت نہیں رکھتا۔ بہ نسبت اس کے یہ کردار اپنے عہد کے لیے کامل صفات سے مزین ایک نمونہ معلوم ہوتا ہے۔اس لیے یہ ایک کردار سے زیادہ ایک استعارہ ہے۔ مسلسل سعی اور عمل پیہم کا استعارہ۔جس طرح وہ میکانکی انداز میں تمام امور انجام دیتا ہے۔ یکے بعد دیگرے اسے کامیابیاں ملتی ہیں۔ یہ انسانی زندگی کے تصور سے بعید ہے۔انسانی زندگی کا اصول ہے نشیب وفراز کی شمولیت۔ ناول کے قصے میں اس طرح کے غیر متوقع حالات کا سامنا عابد حسین کو نہیں ہوتا۔قصہ میں اگر چہ دورانِ ملازمت حالات تبدیل ہوتے ہیں۔ پھر بھی بنا کسی سعی کے عابد حسین بہ آسانی بری ہوجاتے ہیں۔اس موقع پر وہ آخری لمحے تک تدبیر کی بہ نسبت تقدیر کا کلمہ پڑھتے ہیں۔ ناول میں کردارکشی کا یہ طریقہ قدیم ہے۔جس طرح قدیم قصوں میں ہیرو اپنی منزلِ مقصود کی طرف بہ آسانی بڑھتا جاتا ہے اوراس کے راستے میں آنے والی تمام صعوبتیں خود بہ خود دور ہوتی چلی جاتی ہیں یہاں تک کہ ہیرو نہایت آسانی سے گوہرِ مقصود پالیتا ہے۔جس کا یقین تمام سامعین کو ابتدا سے ہوتا ہے۔شریف زادہ کا ہیرو مرزا عابد حسین اپنی جدوجہد سے کامیابی کے تمام زینے طے کرلیتا ہے۔علاوہ ازیں ناول کے دیباچے سے بھی قاری کو اس کردار کی کامیابی یقینی معلوم ہوتی ہے۔

مرزا عابد حسین کی کردار نگاری میں ایک اہم داستانی عنصر داخلی احساسات کی کمی کا ہے۔ ناول کے کردار اسی وقت ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جب ان کی کردارکشی میں خارجی ردِعمل کے ساتھ ساتھ اندرونی محسوسات کو بھی دخل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس شریف زادہ میں رسوا نے تمام زورِ بیان عابد حسین کے خارجی اعمال کے بیان پر صرف کیا ہے۔ان کے ذاتی احساس سے بہت کم سروکار رکھا ہے۔جس کے سبب یہ کردار کسی فطری تصور کے بجائے میکانکی رویے کا اظہار کرتا دکھائی دیتا ہے۔ بہ قول پروفیسر عبدالسلام:

> ''انھوں نے مرزا عابد حسین کو آئیڈیل انسان کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ وہ اس قدر
> باقاعدہ اور بااصول انسان ہیں کہ انسان کے بجائے مشین نظر آتے ہیں۔'' ۸۷

اس کردار کے مشینی اور مصنوعی نظر آنے کا ایک اہم سبب صفاتِ ظاہری کا بیان اور احساساتِ باطنی سے روگردانی ہے۔

ناول میں ماقبل قصہ گوئی کا اثر محض اہم کردار کی ذات تک محدود نہیں ہے۔ ناول کے واقعات اور کردار کو پیش آنے والے غیر متوقع حالات بھی قدماء کی پیروی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ناول میں کردار عابد حسین کی زندگی سے متعلق چند ایسے واقعات بھی پیش کیے گئے ہیں، جن کی وجود پذیری فطری نہیں معلوم ہوتی۔ مثال کے طور پر چند واقعات قابل ذکر ہیں۔ کہانی کی ابتدائی حصے میں جب ذریعۂ معاش سے پریشان عابد حسین جیب میں انٹرنس کی ڈگری لے کر نوکری کی تلاش میں بھٹکتے ہیں اور تقریباً مایوس ہو کر سڑک کے کنارے بیٹھ جاتے ہیں۔ اسی اثنا میں ایک شخص ان کے پاس آ کر خط پڑھنے کی درخواست کرتا ہے۔ خط پڑھ کر وہ بلدیو مستری کی سفارش پر جواب لکھ دیتے ہیں۔ ان کی قابلیت دیکھ کر بلدیو مستری اپنے لڑکے کو پڑھانے کے لیے کہتا ہے۔ اس طرح ان کی پریشانی دور ہو جاتی ہے۔

ناول میں اسی طرح چند صفحات گزرنے کے بعد نوکری کی تلاش میں آڈٹ آفس میں غیر متوقع طور پر عابد حسین کی ملاقات رضا حسین سے ہوتی ہے۔ اس کی مدد سے یہ نبی بخش سے عکس کشی سیکھتے ہیں اور اس طرح اس آفس میں نوکر ہو جاتے ہیں۔

اس طرح کے اتفاقی معاملے ناول میں آگے بھی ہوتے رہتے ہیں۔ ان تمام واقعات میں غیر فطری پیشکش دکھائی دیتی ہے۔ عابد حسین کی انجینئرنگ کی تعلیم بھی اسی اتفاقی مرحلے سے تکمیل پاتی ہے۔ اقتباس دیکھیں:

> ''ایک دن کا واقعہ سنیے، ان کے محلے میں ایک صاحب میر کاظم علی نامی رہتے تھے۔ وہ پنجاب یونیورسٹی میں مولوی، عالم کا امتحان دینے والے تھے۔ ان کے پاس یونیورسٹی کا کلنڈر لے کے آئے اور ضوابط امتحان کے قواعد ان سے پڑھوا کے ترجمہ کرائے جاتے وقت بھولے سے کلنڈر چھوڑ کر چلے گئے۔ یہ ان کے جانے کے بعد اسے الٹ پلٹ کے دیکھنے لگے۔ خوش نصیبی سے انکی نظر اس جزو کتاب پر جا پڑی جس میں صیغۂ انجینئرنگ کے امتحانوں کا ذکر تھا۔''۸۷

اسی طرح زندگی کے معاملات میں پیش آنے والی مشکلات بغیر کسی تدبیر کے دور ہو جاتی ہیں۔ ایسا ہی ایک معاملہ دورانِ ملازمت پیش آتا ہے۔ جب ٹھیکیدار شیو بہاری ان پر غبن کا جھوٹا الزام لگاتا ہے، جس کی وجہ سے ان پر مقدمہ چلتا ہے۔ اس نازک لمحے میں وہ اپنے بچاؤ کی کوئی سعی نہیں کرتے۔ اس کے باوجود ان کی مدد اسی اتفاقی مرحلے کے ذریعے ہوتی ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں:

> ''ادھر تو دونوں ٹھیکیداروں میں یہ باتیں ہو رہی تھیں ادھر لکھئی چمار جو مرزا کے سائس کا

بھائی تھا۔ ٹکے کاٹھرا اڑانے بھٹی خانے میں آیا کرتا تھا اس نے جو اس مقدمہ کی باتیں سنیں۔ٹھراپی کے نیم کے درخت کی۔آڑ میں چلم پینے لگا۔مقدمہ کی روداد سے اسکو بھی ایک گونہ تعلق تھا۔اس دن خواہ مخواہ ٹکے کاٹھرا پیا اور چپکا بیٹھا سنا کیا۔
گھر پر پہنچتے ہی اپنے بھائی مکا سے کل واقعہ بیان کیا۔مکا نے دوسرے دن صبح کو مرزا صاحب سے یہ سب حال کہا۔چلیے رام دین معہ چھٹے کے طلب ہوگئے۔یہی شہادت مرزا کی برتیت کے لیے کافی تھی۔''۸۸؎

ناول میں یہ تمام اتفاقی امر کہانی کو متاثر کرنے کے ساتھ پلاٹ کی منطقی روابط کو بھی ضرر پہنچاتے ہیں۔اصل میں ناول کا قصہ عابد حسین کی زندگی کے ساتھ ہی اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔اس کے بعد دونوں حصے 'احباب' اور 'خطوط' محض زائیدہ کی حیثیت رکھتے ہیں، جو اس کردار پر مزید روشنی ڈالنے کے لیے لائے گئے ہیں۔ناول میں کردار عابد حسین ایک وسیلہ ہے جو تینوں حصوں کو جوڑتا ہے۔جیسے کہ داستان کے ہزار ہا صفحات کو ہیرو کی شخصیت جوڑے رکھتی ہے۔داستان گو اپنے دلکش بیان سے ہر لمحہ ایک نیا جہاں خلق کرتا ہے۔اسی طرح رسوا بھی اس کردار کے ذریعہ ناول کے مختلف حصے بڑھاتے ہیں۔

پریم چند

ایک کامیاب حقیقت نگاری کے باوجود اردو ناول مثالیت کے بیان سے مکمل طور پر آزاد نہیں ہوسکی تھی۔حالانکہ رسوؔا کے امراؤ جان ادا نے ناول کو بہ حیثیت فن مکمل کر دیا تھا پھر بھی ناول کے فنّی تقاضے برقرار تھے کیونکہ یہ فن پارے بدلتے ہوئے جدید معاشرتی نظام میں اجنبیت کا احساس کراتے ہیں۔ان تخلیقات میں ایک طرح کے تخیلی جہاں نظر آتے ہیں۔اس نقطۂ نظر سے پریم چند کی تخلیقات ہر اعتبار سے ہماری سرزمین کی عکاسی کرتی ہے۔ان کے ناولوں میں ہندوستان کی روح نظر آتی ہے۔اور پہلی بار ان کے قصّوں کی فضا مانوس دکھائی دیتی ہے۔اگر کہیں ان میں مقصدی نقطۂ نظر دکھائی دیتا ہے وہاں بھی ان میں زندگی کا احساس جاری و ساری نظر آتا ہے۔

اسرارِ معابد:

'اسرار معابد' پریم چند کا اولین تجربہ ہے، جو اصلاحی نقطۂ نظر کے سبب منظرِ عام پر آیا۔ بہ قول ڈاکٹر قمر رئیس:

''پریم چند کا پہلا ناول 'اسرار معابد' تھا جو مکمل نہ ہو سکا اور جس کی قسطیں بنارس کے ایک ہفتہ وار اخبار 'آوازِ خلق' میں اکتوبر ۱۹۰۳ء سے فروری ۱۹۰۵ء تک شائع ہوئی۔'' ۹۰

قومی و معاشرتی فلاح کے لیے انھوں نے یہ تخلیقی کارنامہ انجام دیا۔ 'اسرار معابد' کا موضوع ہندو معاشرت کے بعض غیر ضروری مذہبی رسوم کی مخالفت ہے۔

پریم چند کی اس اولین تخلیق میں ان کے مشاہدے، مطالعے و تربیت کی جھلک ملتی ہے۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اپنے عہد کی مصوری کے ساتھ قدیم اساتذہ کے طریق کار کو بھی اپنایا ہے۔ ان کی یہی کوشش 'اسرار معابد' کو فنی لحاظ سے مکمل ناول نہیں بننے دیتی اور بہ حیثیت ناول اس میں بیشتر کمیاں نظر آتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ 'اسرار معابد' ناول سے زیادہ قدیم قصوں کے اثرات سے پُر نظر آتا ہے۔ ناول مختلف واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ یہ واقعات اسے ایک کڑی میں جوڑتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے واقعات کا تسلسل قصے کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کے برعکس 'اسرار معابد' کے واقعات میں کوئی تسلسل نظر نہیں آتا۔ ناول میں موجود مختلف واقعے ایک دوسرے سے آزاد نظر آتے ہیں۔ جسے پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہر صفحے پر ایک نیا قصہ شروع ہو رہا ہے۔ 'اسرار معابد' کے تخلیقی مراحل میں قصے سے متعلق پریم چند کا ایک اہم مقصد یہ بھی تھا کہ کہانی کا ہر واقعہ دوسرے سے مختلف ہو۔ چونکہ اپنے تخلیق کے ابتدائی دنوں میں پریم چند سرشار سے متاثر تھے۔ اس لیے 'اسرار معابد' میں انھوں نے فسانہ آزاد کے فن کی تقلید کی ہے۔

اس ناول نما مختصر تخلیق میں ضمنی واقعات بھی لائے گئے ہیں جیسا کہ ایک ضمنی واقعہ 'بھنگ کی تعریف میں دیوتاؤں کا قصہ' (ص: ۲۷) ہے۔ یہ تقریباً ۳۵ تا ۲۷ آٹھ صفحے کا ہے۔ ایک دوسرا قصہ 'شیر شاہ سوری اور راجا مالوا کی لڑکی' کا ہے۔ جو صفحہ (۴۱ تا ۴۶) تک ہے۔ ان مختصر قصوں کا بیان ناول کے غیر اہم کرداروں کے ذریعہ ہوا ہے۔ جو کہ خاکے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ ناول کی کہانی پانچ حصوں میں منقسم ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے میں رام کلی کا ایک کردار دکھائی دیتا ہے۔ جو شادی شدہ ہونے کے

بعد بھی اپنے سسرال نہیں جانا چاہتی۔ اس کا سبب گاؤں کے پجاری بابا ترلوکی ناتھ مہنت اور سوامی یوشادانند ہیں۔ جو اسے بیوقوف بنا کر اس کا استحصال کرتے ہیں۔ پریم چند ناول کے اس کہانی کو کامیابی کے ساتھ مسلسل بیان نہیں کر سکے ہیں۔ اس کا سبب قصے کے درمیان آنے والے دیگر ضمنی واقعات ہیں۔ جو کہانی کے تسلسل میں رکاوٹ بنتے ہیں۔

اسرار معابد میں واقعات کے تسلسل اور پلاٹ کے تدریجی ارتقا میں ایک کردار حائل نظر آتا ہے۔ یہ کردار دراصل داستانوں میں پائے جانے والے قصہ گو کا ہے۔ جو قصہ کے بیچ میں سامعین کو اپنی موجودگی کا احساس کراتا ہے۔ داستان گو کے اس رویے سے متاثر پریم چند کردار 'راوی' کے ذریعہ قصہ میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ناول میں راوی کا یہ کردار کبھی کرداروں کے حالات کا مزاحیہ وطنزیہ انداز میں بیان کرتا ہے۔ مثلاً ناول میں ایک جگہ 'بابا ترکولی ناتھ' کی مار کا مزہ لیتے ہوئے راوی کا یہ قول ملاحظہ کریں:

> ''راوی- کیا کہنے ہیں جس ہاتھ کی ٹوپی سے تمام کمرہ گونج اٹھے، اسے نازک کہنا آپ ہی کا حصہ ہے۔''۹۱

اس طرح راوی کا یہ تمسخر آمیز لہجہ پورے ناول میں برقرار رہتا ہے۔ علاوہ ازیں بعض دفعہ ناول میں مصنف کی موجودگی ایک کردار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ جہاں ہمیں تخلیق کار بنا کسی کردار کی مدد کے بذاتِ خود قارئین کو متوجہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ مثال دیکھیے:

> ''قارئین، اب یہ کیسی آنکھ کھولنے والی جگہ ہے۔ شوہر کئی میل طے کر کے آیا ہے اور بیوی صاحبہ کو سر پیر کی خبر نہیں۔ کاش للو کو اتنا ہی معلوم ہو جاتا کہ اس کو اس وقت کچے گھڑے کی چڑھی ہے تو وہ اسے دور ہی سے نہ سلام کرتا، کاہے کو مفت کی ٹھٹھک اور سر مغزن کرنے جاتا۔''۹۲

ناول کے قصے میں موجود اس طرح کے جملے قصے کے ٹھہراؤ کے ساتھ پلاٹ کے تسلسل میں بھی حائل ہوتے ہیں۔ چاہے ناول نگار اپنے ان خیالات کا اظہار کسی خصوصی کردار 'راوی' کی مدد سے کرے۔ خواہ وہ بہ حیثیت تخلیق کار قصہ میں ان کا بیان کرے۔ مصنف کی مداخلت ناول کے فن کو متاثر کرتی ہے۔ اس کے برخلاف داستانیں قدم بہ قدم انہیں ٹھہراؤ کا تقاضہ کرتی ہیں۔

فسانۂ آزاد کے مانند ناول میں بہت سے کردار لائے گئے ہیں۔ اس کے باوجود ناول میں کسی اہم

کردار کی شناخت بہ مشکل ہوتی ہے۔ان کرداروں میں بابا تولر کی ناتھ، سوامی اور رام کلی، سرسوتی قصے کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں۔اس لیے قاری کو ان کی اہمیت کا اندازہ ہو پاتا ہے۔اس کے باوجود اس بھیڑ میں کوئی واضح نقش لے کر ظاہر نہیں ہوتا۔اکثر کردار ایک خاکے کی صورت نمو پذیر ہو کر اگلے مرحلے میں فنا ہو جاتے ہیں۔جس کے سبب ایک بھیڑ کا تاثر ابھرتا ہے۔یہ بھیڑ ایک ایسے معاشرت کی عکاسی کرتی ہے۔جو ہر طرح سے لالچ، عیش وطرب اور ہوس کے نشے میں غرق ہے اور اپنے ناپاک اغراض کی رسائی کے لیے وہ کوئی بھی حد پار کر سکتے ہیں۔جنہیں معاشرتی اقدار کا کوئی خوف نہیں۔ناول میں موجود یہ خصوصی زمانہ پریم چند کے عہد سے تعلق رکھتا ہے۔اس کے ساتھ ہی ہمیں 'اسرار معابد' کے عیش پرور کردار داستانی عہد کی ترجمانی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس کا اہم سبب یہ ہے کہ پریم چند قاری کو اپنے عہد کے کرداروں سے متعارف کرانا چاہتے ہیں۔ہمیں ان کے ناموں سے ایسا احساس بھی ہوتا ہے لیکن ان ناموں کے علاوہ کرداروں میں ایسا کچھ مختلف نہیں۔ان کے عادات و اطوار، لب ولہجہ، مکالمہ ہر ایک طریق پر ماقبل قصوں کی جھلک ملتی ہے۔

'ہم خرما و ہم ثواب'

'ہم خرما و ہم ثواب' پریم چند کا دوسرا ناول ہے۔پہلے ناول کے بہ نسبت تخلیقی خامیاں اس میں کافی حد تک کم ہیں۔پھر بھی داستانی اثر انگیزی اور ماقبل کہانیوں کے طریقِ کار کی آمیزش 'ہم خرما و ہم ثواب' میں نظر آتی ہے۔

سب سے پہلے ناول کا عنوان آتا ہے۔فارسی مثل سے ماخوذ یہ عنوان اس امر پر روشنی ڈالتا ہے کہ فنکار ایک ایسی کہانی بیان کرنے والا ہے جس میں کارِخیر کے ساتھ لطف بھی پوشیدہ ہے۔

پریم چند کا یہ طریقہ کار ماقبل قصہ گو اور ناول نگاروں کے مماثل ہے۔جس طرح داستانوں میں لذت کے ساتھ ایک دینی جذبہ بھی مدنظر رکھتے تھے۔ٹھیک اسی طرح 'ہم خرما و ہم ثواب' میں بھی فنکار کا مقصدی رویہ مضمر ہے۔اسی کے مانند ابواب میں شامل دیگر عنوان قدیم کہانیوں کے مماثل نظر آتے ہیں۔

ناول میں موجود باب کے عنوانات میں بعض مختصر محض ایک لفظ یا دو لفظوں پر منحصر ہیں۔مثلاً باب

(۱) سچی قربانی ، باب (۳) نا کامی ، باب (۴) جوانا مرگ اور باب (۱۰) شادی ہوگئی ہیں ۔ یہ عنوانات مختصر ہونے کے باوجود معنویت کے اعتبار سے باب میں آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں ۔اس کے علاوہ طویل عنوانات بھی پائے جاتے ہیں ۔ باب دوسرا 'حسد بری بلا ہے' باب پانچ 'ایں! یہ گجرا کیا ہوگیا؟' باب سات 'آج سے کبھی مندر نہ جاؤں گی' باب نو 'تم سچ مچ جادوگر ہو'۔ ناول میں بعض باب کے عنوانات کی بنیاد محاورے ہیں ۔ جیسا کہ باب آٹھ کا عنوان 'موے پر سو دُرّے' ایک معاشرتی مثال ہے ۔اس کے علاوہ پریم چند نے فارسی مثل سے استفادہ کیا ہے ۔ گیارہویں باب کا عنوان دیکھیں 'دشمن چہ کند مہربان باشد دوست' اس کے مثل قدیم اثر سے مماثل پریم چند شاعری سے بھی استفادہ کرتے ہیں ۔ جیسا کہ آٹھویں اور بارہویں باب کے سرفہرست پر شعر نظر آتا ہے ۔ مثالیں دیکھیے :

باب ۸:

دیکھو تو دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا ☆ موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی (ص ۱۴۹)

باب ۱۲:

شکوۂ غیر کا دماغ کسے ☆ یار سے بھی مجھے گلا نہ رہا (ص ۱۷۹)

ناول میں ایک منضبط کہانی نظر آتی ہے ۔ جسے پریم چند نے اول تا آخر سلسلے وار واقعات کے ذریعہ ترتیب دیا ہے ۔اس طرح پریم چند کے ذریعہ کہانی میں ایک اچھے پلاٹ کی کوشش ہوئی ہے ۔ پریم چند نے اس ناول میں آغاز ، وسط ، انتہا ، نقطۂ عروج اور اختتام کا خاص خیال رکھا ہے ۔ اس کے باوجود کہانی میں بعض ایسے اجزا شامل ہوگئے ہیں جو کہانی کی رفتار کو متاثر کرنے کے ساتھ اس کے انجام کو بھی گرفت میں لے لیتے ہیں ۔ جیسے کہ کہانی کے تمام واقعات یکے بعد دیگرے بیان کرتے ہوئے ساتواں باب ''آج سے کبھی مندر نہ جاؤں گی'' لے آتے ہیں ۔ یہ باب ناول کے قصے کو آگے نہیں بڑھاتا بلکہ اس سے ناول کا ربط متاثر ہوتا ہے ۔

ناول میں بعض ایسے عناصر ہیں جو قدیم قصہ گوئی کے تحت برتے گئے ہیں ۔ پریم چند نے 'ہم خرما و ہم ثواب' کی کہانی کو ناول نگار کی طرح ہی بیان کرنا چاہا ہے ۔اس کے باوجود قصے میں بعض دفعہ ان کا اندازِ بیان ایک ناول نگار سے مختلف دکھائی دیتا ہے ۔ متن کے بعض حصوں کو پڑھ کر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہاں قصے میں موجود کوئی کردار نہیں بلکہ فنکار بذاتِ خود مخاطب ہے ۔ یہ جملے ناول نگار کی جانب سے قاری کے

لیے لائے گئے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

''ہائے اس وقت بسنت کمار کے چہرے پر جو حسرت و بے بسی چھائی ہوئی تھی اس کو خیال کرنے سے ہی چھاتی پھٹتی ہے......آنکھوں سے آنسو جاری ہو گئے اور افسوس! ایک منٹ میں گنگا ماتا نے ان کو ہمیشہ کے لیے گود میں لے لیا۔ ادھر کا حال سنیے۔''۹۳

''افسوس آج کے پندرھویں دن بے چاری پریما بابو دان ناتھ کے گلے باندھ دی گئی۔ بڑے دھوم دھام سے بارات نکلی ہزاروں روپے لٹا دیا گیا۔ کئی دن تک سارا شہر منشی بدری پرشاد صاحب کے دروازے پر ناچ دیکھتا رہا لاکھوں کا وارا نیارا ہو گیا۔ شادی کے تیسرے ہی دن منشی جی راہی ملک بقا ہوئے۔ خدا ان کو مغفرت کرے۔''۹۴

ان مذکورہ اقتباسات میں گفتگو کا انداز نمایاں ہے۔ پہلے اور دوسرے اقتباس میں افسوناک جملے اور بعض مخصوص الفاظ کی موجودگی ہمارے خیال کو پختہ کرتی ہے۔ جیسے کہ پہلے جملے میں 'ہائے' کا لفظ اس کے بعد کے جملے اور دوسرے اقتباس میں لفظ 'افسوس' کی موجودگی پریم چند کے خیال و جذبے کی طرف اشارہ ہے۔ جب کہ کسی ناول میں فنکار کا یوں کسی امر پر واضح بیان دینا فنی نقطۂ نظر سے درست نہیں ہے۔

ان چند جملوں کی تخلیق فنکار نے ناول میں خصوصی طور پر کی ہے۔ چونکہ ان کا مقصد قصہ گو کی پیروی کرنا ہے۔ اس لیے ناول نگار قصے میں ایسے مخصوص جملوں کا استعمال کرتے ہیں۔ جس سے ناول نگار کی موجودگی کا احساس ہو ساتھ ہی داستانی سامعین کی طرح ناول کا قاری بھی قصہ گو کو فراموش نہیں کر پاتا۔

قصے میں اختتامی مرحلہ فطری نہیں معلوم ہوتا۔ پریم چند نے خاتمے کو ایک ڈرامائی شکل دینے کی سعی کی ہے۔ اس اختتامی مراحل میں ناول نگار کا قصے کو برتنا اور اس کے غیر متوقع انجام کے سبب قصہ داستانوں سے مماثل نظر آتا ہے۔ جس طرح کہ داستانوں میں ہیرو طویل مسافت طے کرتے ہوئے اچانک ہی اپنی منزل مقصود تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح 'ہم خرما و ہم ثواب' کی کہانی ایک رفتار سے چلتے چلتے اچانک غیر متوقع انجام پر ختم ہوتی ہے۔

جہاں آخری باب 'خاتمہ' میں ہمیں پریما اور امرت رائے کی شادی کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی امرت رائے کا یہ جملہ 'پیاری پریما۔ آج میری زندگی کا سب سے مبارک دن ہے۔' (ص:۱۹۰) قاری کو مزید حیرت میں ڈال دیتا ہے۔

ناول کا یہ اختتام پلاٹ کے ساتھ کردار نگاری پر سوال اٹھاتا ہے۔ ناول میں امرت رائے کا کردار جو کہ ابتدا سے اپنی ارادوں میں مضبوط دکھایا گیا ہے۔ امرت رائے کی کردار نگاری میں ہمیں نقص دکھائی دیتا ہے کیونکہ اس کردار کے قول و فعل میں تضاد نمایاں ہے۔ پریما کو پسند کرنے کے باوجود وہ اپنے مقصد کے لیے اس سے شادی نہیں کرتا۔ دوسری طرف پورنا کے شوہر کی وفات کے بعد اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ اس سے شادی بھی کر لیتا ہے۔ اس دوران پریما ایک زندہ لاش بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے حالات جاننے کے باوجود امرت رائے کو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بالآخر پورنا اور بابو دان کی موت کے بعد امرت رائے پریما کو اپنا لیتا ہے۔ اس کے منھ سے نکلنے والا یہ جملہ اس کے کردار کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔

'ہم خرما و ہم ثواب' کی قصہ گوئی میں چند باتیں ناول کا نقص بن کے ظاہر ہوتی ہیں۔ جیسا کہ واقعات کا دوبارہ بیان اور ان کا اعادہ کرنا، کسی واقعہ کو بغیر کسی سبب اس کا وضاحتی یا مختصر بیان پلاٹ پر اثر ڈالتا ہے جو کہ ناول کے منطقی ترتیب کے خلاف ہے۔ اس کے بہ نسبت کسی قصے یا واقعہ کو ایک بار بیان کرنے کے بعد دوبارہ تذکرہ کرنا ماقبل قصہ گوئی کے امتیازات ہیں۔ جن کے اثرات 'ہم خرما و ہم ثواب' میں ملتے ہیں۔ مثال ملاحظہ کریں:

> ''ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ تمام ترددات سے آزادی پانے کے بعد ایک ماہ تک پورنا نے بڑے چین سے بسر کی۔ رات دن چلے جاتے تھے۔ کسی قسم کی پرچھائیں بھی نہ دکھائی دیتی تھی۔ ہاں یہ تھا کہ جب بابو امرت رائے کچہری چلے جاتے تو اکیلے اس کا جی بہت گھبراتا۔''۹۵

اس اقتباس سے ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہاں ماقبل رونما ہوئے واقعہ کا دوبارہ مختصر تذکرہ کیا گیا ہے۔ ناول میں بعض باتیں خلافِ اعتبار معلوم ہوتی ہیں۔ جس طرح پریما اور امرت رائے کے عشق کی خبر سارے شہر کو ہوتی ہے۔ مثلاً قصے کی ابتدا میں دان ناتھ کے ذریعہ ملنے والی خبر سے پریما ٹوٹ جاتی ہے۔ اس موقع پر پورنا اسے تسلی دیتے ہوئے کہتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''پورنا- پیاری یہ کیا بہکی بہکی باتیں کرتی ہو۔ بابو امرت رائے نے ہرگز ایسا نہ کیا ہوگا ممکن ہے کہ وہ تمہاری محبت نہ کریں۔ میں ان کو خوب جانتی ہوں۔ میں نے اپنے گھر کے لوگوں کو بار بار کہتے ہوئے سنا ہے کہ امرت رائے کو اگر دنیا میں کسی سے محبت ہے

تو پریما سے۔‘‘۹۶؎

اس جملے سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ امرت رائے اور پریما کی محبت سے سارا شہر واقف ہے۔ یہاں پریم چند کے عہد کو غور کرتے ہوئے ہم کشمکش میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ چونکہ یہ وہ عہد ہے جب ایسی باتیں زبان پر نہیں لائی جاتی تھیں۔ پھر ان کا اس طرح خلافِ معاشرہ بیان درست نہیں معلوم ہوتا۔

’اسرارِ معابد‘ کے مقابلے اس ناول کے کردار ایک واضح نقش کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود ابتدائی تخلیق کی حیثیت سے ان میں نقص رہ جاتا ہے۔

امرت رائے ناول کا سب سے اہم کردار ہے، جو اپنے ارادے کی مضبوطی کے سبب مثالی کردار کے زمرے میں نظر آتا ہے۔ ناول کے عنوان ’ہم خرما وہم ثواب‘ کی وضاحت اس کردار سے ہوتی ہے۔

ناول کی ابتدا میں یہ لالہ صاحب کی تقریر سے متاثر ہو کر اپنی محبت پریما سے دستبردار ہو جاتا ہے۔ اسی اثنا میں پریما کی سہیلی پورنا کے شوہر کی اچانک موت ہو جاتی ہے۔ پریما کے غم سے بے نیاز امرت رائے پورنا کی دیکھ بھال کا ذمہ اٹھاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے پورنا سے شدید محبت ہو جاتی ہے اور تمام مشکلوں کو عبور کر کے پورنا اور امرت رائے ازدواجی رشتے میں بندھ جاتے ہیں اور پریما کے والد دان ناتھ سے اس کا نکاح کر دیتے ہیں۔ باوجود اس کے پریما دان ناتھ کو اپنا نہیں پاتی۔ اس ضد میں دان ناتھ امرت رائے کا خاتمہ کرنے کے لیے پستول لے کر نکلتا ہے جہاں پورنا اور دان ناتھ دونوں مارے جاتے ہیں اور پریما اور امرت رائے ایک ہو جاتے ہیں۔ کہانی کا اختتام امرت رائے کے اظہارِ محبت پر ہوتا ہے۔

اس تمام واقعے میں ہم دیکھتے ہیں کہ کردار امرت رائے کے اعمال میں کس قدر تضاد ہے۔ پریما سے محبت کے باوجود وہ پورنا کو دیوانوں کی طرح چاہنے لگتا ہے۔ اسے پریما کے حالتِ زار کی ذرا پرواہ نہیں ہوتی۔ شادی کے بعد جب دان ناتھ اور پورنا مر جاتے ہیں تو وہ دوبارہ پریما سے شادی کر لیتا ہے۔ اسے اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے۔ ابتدا میں جس طرح یہ کردار اپنے ارادے پر قائم ہو کر پریما کو چھوڑ دیتا ہے۔ بعد میں بیوہ پورنا سے شادی کر لیتا ہے۔ یہ امر اسے مثالی بنانے کے لیے کافی ہے لیکن انھوں نے امرت رائے کو پورنا کا دیوانہ بنا دیا ہے جو اس کے جذبۂ ایثار پر سوالیہ نشان اٹھاتا ہے۔ امرت رائے کی کردار کشی میں یہ تضادات دراصل پریم چند کی کمزور کردار نگاری پر دلالت کرتے ہیں۔ ناول کے اہم کرداروں میں بابو دان کا کردار رہے۔ ناول نگار نے دان ناتھ کا تعارف امرت رائے کے عزیز دوست کی حیثیت سے

کرایا ہے۔ابتدائے ناول میں اس کردار کا جس طرح ذکر کیا ہے بعد میں کردار کے افعال سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ دان ناتھ امرت رائے اور پریما کی محبت اور رشتے کے متعلق علم ہونے کے بعد بھی پریما اوراس کے گھر والوں کو امرت رائے کے خلاف بھڑکا تا ہے۔ان کے دلوں میں شبہات کا کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ پیدا کرتا ہے۔ہمیں پریم چند کے ذریعہ کی گئی دان ناتھ کی کردارکشی اوراعمال میں تضاد صاف دکھائی دیتے ہیں۔ایک طرف امرت رائے کی دوستی کا دم بھرنے والا ان کا پرخلوص ساتھی موقع ملتے ہی اس کی منگیتر کو حاصل کرنے کی پوری کوشش کرتا ہے۔

ناول کی ہیروئن پریما امرت رائے سے بے انتہا محبت کرتی ہے۔اس کا فسانۂ محبت کسی سے پوشیدہ نہیں ہوتا۔ یہاں تک کہ امرت رائے اسے اپنانے سے انکار کردیتے ہیں۔ باوجوداس کے وہ انہیں اپنے دل سے نہیں نکالتی۔ امرت رائے کے پورنا سے شادی کے بعد پریما کی شادی دان ناتھ سے ہوجاتی ہے۔اپنی تمام تر کوشش کے باوجود پریما دان ناتھ سے محبت نہیں کرپاتی۔نتیجتاً امرت رائے کی یاد میں ایک بیمار مریض کے مانند ہوجاتی ہے۔ پریما کے کردار سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کی زندگی کا صرف ایک ہی مقصد ہے' امرت رائے سے محبت کرنا، امرت رائے کے انکار پر پریما کی حالتِ زار کا بیان دیکھیے:

''پورنا' پیاری پریما آنکھیں کھولو یہ کیا گت بنا رکھی ہے'

پریما نے نہایت گری ہوئی آواز میں جواب دیا' ہائے! سکھی میرے تو سب ارمان خاک میں مل گئے۔'

پورنا پیاری ایسی باتیں نہ کرو۔تم ذرا اٹھ بیٹھو۔ یہ،اب بتاؤ تم کو یہ خبر کیسے ملی۔

پریما' کچھ نہ پوچھو سکھی میں بڑی بدقسمت ہوں۔(روکر) ہائے! دل بھر آتا ہے۔ میں کیسے جیوں گی۔

پورنا- پیاری ذرا دل کو ڈھارس دو، میں ابھی سب پتہ لگائے دیتی ہوں۔ بابو امرت رائے کے نسبت جو کچھ کہا گیا ہے وہ سب جھونٹ ہے۔کسی ان دیکھے نے یہ پاکھنڈ پھیلایا ہے۔

پریما: سکھی تمہارے منہ میں گھی شکر۔ایشور کرے تمہاری باتیں سب سچ ہوں مگر ہائے کوئی مجھ کو اس ظالم سے ایک دم کے لیے ملا دے۔ ہاں سکھی ایک دم کے لیے میں اس

کٹھ کلیجے کو پا جاؤں تو میری زندگی سہل ہوجائے۔ پھر مجھے مرنے کا افسوس نہ رہے۔‘‘ ۹۷

امرت رائے کی جدائی میں اس کی آہ وزاری کا اندازِ بیان بھی قدیم قصوں سے متاثر نظر آتا ہے۔ ناول میں ایک اہم کردار ہونے کے باوجود پریم چند نے اس کردار کی کوئی ذاتی خوبی بیان نہیں کی ہے۔ پریما کی ذات کا محض ایک رخ ہم پر ظاہر ہوتا ہے۔ ہر لمحہ حسن وغم کی مورت بنی پریما ایک اہم کردار ہونے کے باوجود ناول کے بیشتر صفحات میں موجود نہیں ہے۔ پریما کے ابتدائی تعارف کے بعد ناول نگار پورنا کو اس کی ذات پر ترجیح دیتا ہے۔ شروع سے آخر تک پورنا کے تمام حالات کا بیان کرتا ہے۔ بہ نسبت اس کے ابتدائی تعارف کے بعد ناول کے خاتمے میں پریما اپنی جگہ بنا پاتی ہے۔

مثلاً ابتدائے داستان میں بھی ہیروئن کی شخصیت کو متعارف کرانے کے بعد داستان گو ہیرو کے حالات بیان پر تمام توجہ کرتا ہے۔ اس درمیان ہیروئن اس کی یاد میں مگن رہتی ہے۔ تمام معرکوں کو عبور کرنے اور نظاروں سے فیض یاب ہونے کے بعد ہیرو واپس آتا ہے تو ہیروئن اسے اپنا انتظار کرتی ہوئی ملتی ہے۔ ٹھیک اسی کے مانند جذبۂ اصلاح کے تحت پریما سے دستبردار ہونے کے بعد امرت رائے پورنا سے محبت اور شادی کرتا ہے۔ پھر پورنا کے ختم ہونے کے بعد وہ پریما کی طرف لوٹ آتا ہے۔ حیرت انگیز طور پر پریما اس کا انتظار کرتی ہوئی ملتی ہے۔ اس تمام ناول میں پریما محض ایک داستانی ہیروئن کی طرح نظر آتی ہے۔ جو ہیرو سے محبت کے علاوہ کچھ اور نہیں جانتی۔

’ہم خرما وہم ثواب‘ کے تمام اہم کرداروں کے نام ان کی شخصیاتی صفات کا اظہار کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ’پریما‘ ہمیں محبت کی مورت دکھائی دیتی ہے۔ اہم کردار ’امرت رائے‘، جو پرخطر زندگی کی تمام مشکلوں سے بہ آسانی عبور حاصل کر لیتے ہیں۔ جب کہ ’پورنا‘ اپنی زندگی چودھویں کے چاند کے مانند مکمل کر کے زندگی کو الوداع کہہ دیتی ہے۔ اسی طرح ’دان ناتھ‘ اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تقریباً سبھی کردار اسم بامسمیٰ کے شرائط کو پورا کر کے مثالی زمرہ میں آجاتے ہیں۔

'جلوۂ ایثار':

'جلوۂ ایثار' پریم چند کے ابتدائی دور کا تیسرا ناول ہے۔ جو ناول نگار کے مذہبی عقیدت اور قومی اعزاز کے جذبے سے معمور ہے۔ 'جلوۂ ایثار' کی کہانی میں ابتدا تا آخر پرجوش عقیدت اور اصلاحی جذبہ اس قدر حاوی ہے کہ ناول کی پوری فضا غیر فطری نظر آتی ہے۔ جو کہ ناول کے پلاٹ، کردار کو متاثر کرتا ہے۔

سب سے پہلے ناول کا موضوع 'جلوۂ ایثار' قابلِ غور ہے۔ اس عنوان کے تحت ناول نگار اپنی منشا ظاہر کرتے ہوئے معاشرے کو ایثار و قربانی کی ترغیب دیتا ہے۔ 'ایثار' کے ساتھ لفظ 'جلوہ' قاری کی دلچسپی کو دوچند کرتا ہے۔

اتفاقات، مافوق الفطری واقعات اور مابعد الطبیعی رویے سے خلق ناول کی کہانی اپنے اندر خیر وشر کے خصوصی داستانی تصور کو سمیٹے ہوئے ہے۔ داستانوں میں موجود خیر وشر کی معرکہ خیزی ناول کے قصے میں بھی تمام تر شدت کے ساتھ دکھائی گئی ہے۔ علاوہ ازیں جلوۂ ایثار میں ناول نگار کا بیان داستان گو سے تھوڑا مختلف ہے۔ یہ معرکہ خیزی دو مخلوق کی بہ نسبت ایک کردار میں موجود مختلف احساسات سے تعلق رکھتی ہے۔ ناول کے یہ کردار اپنے نفس کے شر سے لڑ کر ایثار کے ذریعہ ایک عام انسانی کردار سے بلند منصب پر فائز ہو جاتے ہیں۔

پریم چند نے اس کے پلاٹ میں غیر فطری واقعات سے استفادہ کیا ہے۔ ناول میں یہ واقعات قصہ کی ابتدا سے ہی ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ کردار سباما وندھیا چل پہاڑ پر ایستادہ آشٹ بھجی دیوی کے مندر میں پوجا کرتی نظر آتی ہے۔ اسی کے ساتھ محیر العقول واقعے کی منظر کشی ناول کی فضا کو طلسمات سے پُر کر دیتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''سباما اسی طرح دیر تک بنتی کرتی رہی۔ یکا یک اس کے دل پر بے خبر کر دینے والی محویت کا غلبہ ہوا۔ اس کی آنکھیں بند ہو گئیں اور کان میں آواز آئی۔
>
> 'سباما! میں تجھ سے بہت خوش ہوں، مانگ کیا مانگتی ہے۔'
>
> سباما کے رونگٹے کھڑے ہو گئے اور کلیجہ دھڑکنے لگا، آج بیس سال کے بعد مہارانی نے درشن دیے۔ کانپتے ہوئے بولی 'جو کچھ مانگوں گی وہ مہارانی دیں گی؟'

ہاں ملے گا۔

میں نے بڑی تپسیا کی ہے اس لیے بڑا بھاری بردان مانگوں گی۔'

کیا لے گی؟ کبیر کا دھن؟

....

سنسار کا سب سے اُتّم پدھارتھ!'

''وہ کیا ہے؟'

'سپوت بیٹا'

'جو کل کا نام روشن کرے؟'

'نہیں'

....

'پھر سپوت بیٹا کسے کہتی ہے؟'

'جو اپنے دیس کا اُپکار کرے۔'

'تیری بدھی کو دھنیہ ہے جا تیری اِچھا پوری ہوگی۔'۹۸

ناول کے پہلے صفحے میں موجود یہ پورا واقعہ دیومالائی عناصر کی آمیزش رکھتا ہے۔ اس فوقِ فطری واقعے سے ہی ہمیں یہ اندازہ ہوتا ہے کہ قصہ کس حد تک داستانی شباہت اختیار کیے ہوئے ہے۔ اس طرح ابتدائی واقعے کے مانند پورا قصہ منطقی واستدلالی پلاٹ کے زمرے سے خارج ہو جاتا ہے، جو کہ ناول کا اہم وصف ہے۔ بہ نسبت اس کے داستانوں میں ان ماورائی فضا کا سامنا ہر لمحے ہوتا ہے۔ اس طرح کے تخیلاتی واقعات 'جلوۂ ایثار' میں آگے بھی نظر آتے ہیں۔ جب سباما کو تعجب خیز طریقے سے اولاد ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ منشی سالگ رام پر اسرار طریقے سے گھر سے غائب ہو جاتے ہیں۔ ناول کا پورا قصہ اسی طرح کے واقعات سے مملو نظر آتا ہے۔ یہ واقعات کسی فطری سبب سے زیادہ ناول نگار کے مذہبی عقیدت کی تسکین کرتے ہیں۔ پھر چاہے وہ واقعات منشی سالگ رام، منشی سجیون لال اور پرتاپ چند کے مفقود الخبر ہونے کا ہو۔ خواہ کملا چرن کی حادثاتی موت ہو، سباما، برج رانی اور مادھوی کے عام انسانی احساسات سے اوپر اٹھنے کا واقعہ ہو، قصے کے واقعے اور واقعات کی ہر کڑی میں پر اسرار رویہ پنہاں نظر آتا ہے۔

اس طرح ناول میں ایک خیالی فضا کا سامنا ہوا ہے۔جس پر اسرار کا غلبہ اول تا آخر ہے۔ یہاں تک کہ فطری واقعات بھی پر اسرار فضا کے تحت فوق فطری محسوس ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں ناول میں آنے والے اتفاقی مرحلے اور حادثاتی موڑ اس کی اسراریت کو مزید تقویت دیتے ہیں۔اس طرح کے واقعات پلاٹ کے منطقی روابط کو ضرر پہنچاتے ہیں۔ساتھ ہی پریم چند کے ذہن پر داستانی تعلیم وتربیت کا اثر ظاہر کرتے ہیں۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں ایک پلاٹ تو موجود ہے لیکن اس کی بنا غیر فطری ابتدا کے مانند اختتام بھی واقعات کے نتیجے سے زیادہ ناول نگار کی منشا سے تعلق رکھتا ہے۔اختتام ناول میں کردار مادھوی بے سروساماں ادھرادھر بھٹکتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ادھوری محبت کی حسرت لیے خوشی وغم سے بے نیازی پر ناول اختتام پذیر ہوا ہے۔'جلوۂ ایثار' کے ذریعہ پریم چند قوم وملک کو مذہبی خلوص اور دنیا کے آرام وآسائش کو ترک کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔اختتام ناول کے لحاظ سے کردار مادھوری کی نیم جاں حالات کا بیان اس جذبے کی تشہیر ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> ''اس پریم کے نشہ سے متوالی جوگن کو ایک جگہ قیام نہ تھا۔ بوئے گل کی طرح دیس دیس بچرتی اور پریم کے شبد سناتی پھرتی تھی۔اس کے زرد چہرے پر گیروے رنگ کی کفنی بہت سہانی معلوم ہوتی تھی۔ یہ پریم کی مورت دیکھ کر لوگوں کی آنکھوں میں آنسو نکل پڑتے......اس جوگن کو کسی نے ہنستے یا روتے نہیں دیکھا۔اسے نہ کسی بات کا رنج تھا نہ کسی بات کی خوشی۔جس دل میں آرزوئیں نہ ہوں وہ کیوں ہنسے اور کیوں روئے۔ اس کا چہرہ آنند کی تصویر تھا۔اس پر نگاہ پڑتے ہی دیکھنے والوں کی آنکھیں پاک سرور سے لبریز ہو جاتی تھیں۔''۹۹

ابتدا کی طرح ایک غیر مطمئن انجام سے قاری کا سامنا ہوتا ہے۔ ناول کے کردار کے متعلق پریم چند کے اس طرح کے بیانات پلاٹ کے ساتھ کردار کو بھی عام انسانی دائرے سے خارج کر دیتے ہیں۔

پلاٹ کے تسلسل قصہ کے تجسس کو برج رانی کے خطوط سے بھی ضرر پہنچتی ہے۔ قصے کے درمیانی حصے میں برج رانی کے خطوط 'کملا چرن' کے نام سے بیان کیے گئے ہیں۔ان تمام خطوط میں پریم چند نے برج رانی، کملا چرن اور دیگر کرداروں سے زیادہ ایک گاؤں کے رسم ورواج اور رہن سہن پر توجہ دی ہے۔اسی سبب یہاں ناول کا قصہ رکا ہوا محسوس ہوتا ہے، جن سے ہمیں گاؤں کے رسوم کے متعلق علم تو ہوتا ہے۔اس

کے برخلاف ناول کی کہانی میں ایک ٹھہراؤ سا آجاتا ہے۔

پلاٹ میں یہ غیر منطقی رویہ زیادہ تر کرداروں کی غیر فطری اعمال کے سبب ہے۔ یہ تمام کردار ایک وقت کے بعد عام انسانی احساسات اور رشتوں سے بالاتر ہوگئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کسی خاص مقصد سے ناول نگار نے ان کی تخلیق کی ہے۔ ان کے درمیان عام انسانی تعلق ظاہر نہیں ہوتا۔

ناول میں لائے گئے تمام خاص و عام کردار پرتاپ چند، برج رانی، سباما، منشی سالگ رام، کملا چرن، منشی سجیون لال، مادھوی وغیرہ ابتدا میں اپنی خصوصی رویے کا اظہار کرتے ہیں۔ پھر قصہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے۔ یہ کردار اعمال و احساس کی ایک ہی ڈور سے بندھے دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں کوئی فرق و تمیز نہیں دکھائی دیتی۔ ایک خاص جذبہ ایثار انھیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ ایثار و قربانی کی مورت بنے ان کرداروں میں دلچسپی کا عنصر غائب ہوجاتا ہے۔ ناول میں ان کی موجودگی کی مدت بھی اسی ایک جذبے سے تعلق رکھتی ہے۔ یوں تو ناول میں بیشتر کردار ہیں، پھر بھی ناول نگار انہی کرداروں کو طویل حیات عطا کرتا ہے۔ جو قصے میں اعلیٰ مقصد رکھتے ہیں۔ اہم کرداروں کے علاوہ دوسرے کردار ناول کے صفحے سے دھیرے دھیرے غائب ہوجاتے ہیں۔ یہاں ناول نگار کا کرداروں کو برتنے کا رویہ داستان گو کے مانند ہے۔ جس طرح داستانی ادب میں کرداروں کی اکثریت ہوتی ہے۔ ہیرو کے تعارف کے ساتھ ہی کرداروں کا ایک جمگھٹ نظر آتا ہے لیکن جیسے جیسے ہیرو اپنی منزل کی طرف آگے بڑھتا ہے۔ ایک کے بعد ایک کردار اپنی متعین مدت پوری کر کے داستانی قصے میں کہیں گم ہوجاتے ہیں۔ ٹھیک یہی عمل جلوۂ ایثار کے کرداروں کے ساتھ روا رہا ہے۔ مثال کے طور پر ناول میں کملا چرن، سوشیلا، پریموتی، ڈپٹی شیاما چرن وغیرہ ایسے ہی غیر اہم کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جنہیں ناول نگار ایک وقت کے بعد قصہ سے غائب کر دیتا ہے۔ ان کے علاوہ منشی سالگ رام، منشی سجیون لال اور اسی طرح کے دوسرے کردار ہیں۔ جب کہ پرتاب چند، سباما اور براج رانی ناول کی کہانی میں شروع سے آخر تک برقرار رہنے والے اہم کردار کی صورت نظر آتے ہیں۔

ان اہم کرداروں کی کردارکشی میں بھی داستانی مماثلت نظر آتی ہے۔ پریم چند نے جس انداز میں ان کے سراپا کا بیان کیا ہے اور ان کے صفات کا ذکر کیا ہے یہ کاملیت داستانی رنگ لیے ہوئے ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے ہیرو 'پرتاپ چندر' کی شخصیت کا یہ مبالغہ آمیز بیان دیکھیے :

''سبا ما نے لڑکے کا نام پرتاپ چندر رکھا تھا اور جیسا اس کا نام تھا ویسے ہی اس کے اوصاف تھے۔ بلا کا ذہین، نہایت خوش رو، باتیں کرتا تو سننے والے محو ہو جاتے ستارۂ بلندی پیشانی پر چمکتا تھا۔ اعضا ایسے قوی کہ دو گنے قد و قامت کے لڑکوں کی کچھ حقیقت نہ سمجھتا۔ اس کم سنی ہی میں اس کا چہرہ ایسا روشن اور متین تھا کہ یکا یک کسی غیر شخص کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا تو وہ حیرت سے تکنے لگتا تھا۔[۱۰۰]

ناول میں ہیروئن برج رانی کی سراپا نگاری بھی پریم چند نے اسی داستانی تخیل کے زیر تحت کی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''وہ ادھر ادھر روشوں میں ٹہلنے لگا کہ دفعتاً ایک نازنین سایہ دار درختوں کی آڑ سے خراماں خراماں آتی ہوئی دکھائی دی۔ اس پر حسن کا روپ تھا اور نزاکت کا سنگار۔ وہ روشنی کی ایک تصویر معلوم ہوتی تھی۔ پرتاپ چندر کو دیکھتے ہی وہ ٹھٹھکی اور چشم پرنم سے دیکھ کر بولی ''پرتاپ''

پرتاپ چندر نے اسے پہچان لیا۔ وہ براج رانی تھی مگر اس آب وگل کی برجن سے بدر جہا حسین۔ متحیر ہو کر بولا ''برجن! تم یہاں کہاں۔''[۱۰۱]

مندرجہ بالا مثالوں کے علاوہ ناول میں ایسے بہت سے مقام ہیں جہاں انھوں نے اپنی غیر فطری سراپا کشی کے ذریعہ کرداروں کو ایک لاثانی تخلیق کی صورت پیش کیا ہے۔

ان اہم کرداروں کی ظاہری شخصیت میں مثالیت کے ساتھ اعمال وحرکات میں بھی فوق فطری رویہ کا مظاہرہ ہوا ہے۔ مثلاً ناول کی ہیروئن برج رانی پرتاپ چندر کو بچپن سے پسند کرتی ہے۔ کملا چرن کے ساتھ ازدواجی زندگی میں خوش ہونے کے بعد بھی پرتاپ چندر کی محبت سے دستبردار نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ پرتاپ کی بدگمانی اسے بستر مرگ تک پہنچا دیتی ہے۔ اس ابتر حالت تک پہنچنے کے بعد بھی پرتاپ چندر کی یکبارگی آمد اسے ایک نئی زندگی دیتی ہے۔

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ برج رانی کے وجود میں پرتاپ سے محبت کا شدید جذبہ موجود تھا۔ اس کے باوجود وہ مادھوی کے دل میں پرتاپ کی چاہت بیدار کرتی ہے۔

جہاں تک عام فطری جذبات کا سوال ہے۔ کملا چرن کی موت کے بعد برج رانی اور پرتاپ کو ایک

دوسرے کو پالینا چاہیے تھا لیکن پریم چند ان کرداروں سے اپنے مقاصد کی تکمیل چاہتے تھے۔ اس سبب انھوں نے دونوں کے دلوں کو اس ازلی خواہش سے پاک کر دیا ہے۔

یہی رویہ ہمیں پرتاپ چندر کے کردار میں دکھائی دیتا ہے۔ برجن کو اپنی انتہائی خواہش سمجھنے والا پرتاپ اسے مان سرور کی خاموش وادیوں میں تپسیا کرتے ہوئے بھی نہیں بھول پاتا۔

اس کے باوجود مادھوی کے اقرار سے ویراگ کو چھوڑ کر اسے اپنانے کے لیے راضی ہو جاتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''مادھوی! تم جیسی دیویاں بھارت کے لیے سرمایۂ ناز ہیں۔ میں بڑا خوش نصیب ہوں کہ تمھارے پریم جیسی انمول چیز یوں میرے ہاتھ آ رہی ہے۔ اگر تم نے میرے لیے جوگنی بننا پسند کیا ہے تو میں بھی تمہارے لیے اس سنیاس اور ویراگ کو خیر باد کہہ سکتا ہوں جس کے لیے تم نے اپنے تئیں مٹا دیا ہے۔ وہ تمھارے لیے بڑی سے بڑی قربانی کرنے سے بھی نہ ہچکے گا۔''[۱۰۲]

یہ کہتے ہوئے بالاجی کو اپنے پیار اور برجن کی موجودہ حالت کا ذرا بھی احساس نہیں ہوتا۔ دراصل کرداروں کے یہ تمام رویے ناول نگار کی منشا کا اظہار ہیں۔ اسی سبب ان میں فطری پن سے زیادہ مصنوعیت و مقصدیت کی جھلک ملتی ہے۔

بیوہ:

بیوہ پریم چند کے تجرباتی عہد کا چوتھا ناول ہے۔ اس کے باوجود یہ تخلیق ناول کے صنفی تقاضے کو کافی حد تک پورا کرتی ہے۔ اس ناول کی بنیاد 'ہم خرما و ہم ثواب' میں ہی پڑ گئی تھی۔ 'بیوہ' ہم خرما و ہم ثواب کی ترقی یافتہ شکل ہے۔ پریم چند نے 'ہم خرما و ہم ثواب' میں عنوان، کردار، واقعات کے رونما ہونے، کہانی کے تسلسل، ابتدا و انتہا کے تعین میں جو غلط تجربے کیے تھے۔ بیوہ میں ان اغلاط کا تقریباً خاتمہ ہو چکا ہے۔ پھر بھی نادانستہ طور پر 'بیوہ' میں بعض ایسے امور دکھائی دیتے ہیں جن کی کڑیاں قدیم کہانیوں سے جا ملتی ہیں۔ اگر چہ اس ناول میں یہ داستانی مماثلات نا کے برابر رہ گئے ہیں۔

ناول کا عنوان اور پلاٹ کی ترتیب کا طریقۂ کار اسے قدیمی قصوں سے مختلف کرتا ہے۔ پریم چند عنوان کا انتخاب معاشرتی اصلاح کے نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ اس مختصر سادے سے عنوان کے ذریعہ ہی ہمیں اہم کردار کے انتخاب کا اندازہ ہوجاتا ہے۔ اسی کے مثل ناول میں مختلف ابواب کوعنوان سے منزہ کرنے کی قدیم روایت ترک کی گئی ہے۔ اس کے برعکس ہر باب کی ابتدا میں نمبروں کے ذریعہ تعداد مقرر کردی گئی ہے۔

'بیوہ' میں اس خوش آئند تبدیلی کے باوجود ناول مکمل طور پر ارتقائی مرحلے سے جدا نہیں ہو پاتا ہے۔ مختلف اجزائے ترکیبی کا جائزہ لینے پر ہمیں ناول میں پلاٹ، کردار اور اسلوبی لحاظ سے قدیمی نقوش کی پیروی دکھائی دیتی ہے۔

ایک کامیاب ناول بہترین ترتیب شدہ پلاٹ کا متقاضی ہوتا ہے۔ پلاٹ کی کامیابی کے لیے مختلف واقعات کی اہمیت، ان کا متناسب اور مناسب موقع پر بیان، ساتھ ہی ان میں آپسی ربط کسی بھی ناول کے لیے لازم ہیں۔ اس لحاظ سے 'بیوہ' کا تجزیہ کرنے پر ہمیں چند خامیاں دکھائی دیتی ہیں، جس کے سبب کہانی کا پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر چوتھے باب میں پورنا کے شوہر 'بسنت کمار' کی دردناک موت کا حادثہ پیش آتا ہے۔ اس واقعہ کے بعد فطری ردعمل کے اظہار کے طور پر پورنا کے الم زدہ حالات کا بیان ہونا چاہیے تھا۔ اس کے برعکس ناول نگار نے کردار لالہ بدری پرشاد کی شرافت و دریا دلی کا تذکرہ شروع کردیا ہے۔ واقعاتی بیان میں یہ خامیاں پلاٹ کی فطری روانی کو متاثر کرتی ہیں۔

پریم چند کا یہی انداز ناول میں آگے بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً ناول کے آٹھویں اور نویں باب میں پورنا، سومترا اور کملا پرشاد کے حالات بیان ہوئے ہیں۔ اس دوران پریما اور دان ناتھ کی شادی کا تذکرہ غیراہم طریقے سے محض دو لائنوں میں ہوا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''بیساکھ میں پریما کی شادی دان ناتھ کے ساتھ ہوگئی۔ بڑی دھوم دھام رہی۔ کل شہر کے رؤسا کو مدعو کیا گیا۔ لالہ بدری پرشاد نے دونوں ہاتھوں سے دولت لٹائی۔ مگر دان ناتھ کی طرف سے کوئی تیاری نہ تھی۔ امرت رائے چندہ کی فراہمی کے لیے بہار کی طرف چلے گئے تھے اور تاکید کرتے گئے، دھوم دھام مت کرنا، دان ناتھ ان کی مرضی کے خلاف کیسے چلتے۔''۱۰۳

ناول نگار کے لیے کہیں نہ کہیں یہ ضروری تھا کہ قصے کے تقاضے کے سبب اس واقعے کو وضاحتی بیانیہ عطا کرتے مثلاً شادی کے بعد رخصتی و پریما کی اندرونی کیفیت کا بیان، قطع نظر اس کے پریم چند نے اسے غیر اہم واقعے کا درجہ دیا ہے۔ اس کے بعد دسویں باب میں ان دونوں کی گھریلو زندگی کا بیان شروع کر دیتے ہیں۔

ان مذکورہ بالا دونوں مثالوں میں ناول نگار کا واقعات کو برتنے کا طریقہ قدیم قصہ گو کی مانند ہے مثلاً داستانوں میں قصہ گو ایک واقعہ کا بیان کرتے کرتے درمیان میں بالکل مختلف ضمنی واقعہ یا قصہ لے آتا ہے۔ یہ واقعہ ماقبل قصے کا ردعمل نہیں ہوتا۔ 'بیوہ' میں بسنت کمار کی موت کے فوراً بعد لالہ بدری پرشاد کی فیاضی کا بیان قدیم اثر کی نشاندہی ہے۔ قصے کے ایک اہم واقعے کا بیان غیر اہم طور پر مختصراً کرنا بھی داستانی تسلسل کا نتیجہ ہے، جس طرح داستان گو اہم واقعے یا قصے پر غیر اہم واقعے کو ترجیح دیتے ہیں۔ اسے پوری تفصیل کے ساتھ بیان کرنا لازمی سمجھتے ہیں۔ چونکہ یہ خصوصیت داستانوں کے ساتھ مخصوص تھی، فنی لحاظ سے ناول میں کوئی بھی غیر ضروری وضاحت درست نہیں ہے۔

کردار نگاری کے لحاظ سے پریم چند 'بیوہ' میں کافی حد تک کامیاب رہے ہیں۔ ہم خرما و ہم ثواب کے بہ نسبت اس کے تمام کردار اپنے رویے و فکر و اعمال سے کسی غیر انسانی مخلوق کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ پریم چند نے ناول کے تمام کرداروں میں ایک مخصوص فطری پن برقرار رکھا ہے۔ پھر بھی اہم کردار امرت رائے اپنے اعمال و افکار کے ذریعہ ناول نگار کے مقصدی رویہ کے تحت کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ اس کردار میں جہاں سچائی، بلند ہمتی، محنت، بے خوفی اور امیری و فیاضی جیسی صفات ہیں۔ دوسری طرف ناول نگار نے اپنی مقصدیت کے تحت اسے غیر انسانی منصب عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح یہ کردار کہانی کی ابتدا میں محض ایک لکچر سننے کے بعد شادی نہ کرنے کا تہیہ کرتا ہے۔ رفاہِ عام کی خوشی کے لیے اپنے آبا و جداد کی تمام دولت و اثاثہ قربان کر دیتا ہے۔ امرت رائے اپنے دوست سے تمام تر دشمنی نبھانے کے باوجود اپنی معشوقہ سے اس کی شادی کراتا ہے، بعد میں اسے خندہ پیشانی سے اپنا لیتا ہے اور کہانی کے اختتام میں شادی نہ کر کے اپنی پہلی رائے پر برقرار رہتا ہے۔ یہ سارے غیر فطری رویے اس کردار سے ظاہر ہونا گو کہ اسے ایک عام انسانی درجے سے اوپر اٹھا کر بلند کرنا ہے۔ ہیرو کے اعمال و کردار میں ایک ماورائی قوت نظر آتی ہے۔ ابتدا سے آخر تک یہ کردار ایک ہی احساس و اعمال میں مقید نظر آتا ہے۔ قاری کو چاہنے کے

باوجود اس میں کسی طرح کی ارتقائی رمق دکھائی نہیں دیتی۔ ناول نگار کے مقصدی رویے کے تحت یہ کردار ہمیں مسلسل منجمد نظر آتا ہے۔ انسانی زندگی سے گہرا تعلق لیے ناول کے کردار کبھی بھی غیر انسانی فطرت و قوت کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ اس کے برعکس داستانی کردار ابتدا سے تکمیلی قوت لیے ظاہر ہوتا ہے اور ایک انسان ہوتے ہوئے بھی اپنی صفات کے سبب غیر فطری مخلوق محسوس ہوتے ہیں۔

ناول میں ایسا ہی ایک کردار 'پریما' کا ہے۔ ہم خرما و ہم ثواب کی کردار پریما اور 'بیوہ' کی پریما میں ایک واضح فرق نظر آتا ہے۔ ہم خرما و ہم ثواب کی پریما امرت رائے سے بہت پیار کرتی ہے۔ دان ناتھ سے شادی کے باوجود اسے بھلا نہیں پاتی۔ اس کے برعکس 'بیوہ' کی پریما حقیقت پسند، فرض شناس اور ذی فہم امرت رائے سے محبت کرنے والی لڑکی ہے لیکن قوم کی خدمت محبت پر غلبہ حاصل کر لیتی ہے۔ اس لیے بلا کسی تردد و غمگین دل سے دان ناتھ کی ہو جاتی ہے۔ یہ غم بھی فطری تھا۔ جو اتنے طویل عرصے کے تعلق کے سبب تھا۔ پریما کا جلسے میں امرت رائے کی مدد کے لیے جانا بھی اسی وجہ سے تھا۔ اسٹیج پر اس کے پراثر تقریر سے حاضرین جلسہ محو ہو جاتے ہیں۔ تنگ دل، قاتل بھیڑ دریا دل اور پر رحم فرشتوں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''قریب تھا کہ طرفین میں سخت فساد ہو جائے کہ دفعتاً ایک عورت پلیٹ فارم پر آکر کھڑی ہوئی۔ سبھی لوگوں کی توجہ مبذول ہوگئی۔ اس کی بڑی بڑی آنکھوں میں اتنی عاجزی تھی، چراغ کی طرح چمکتے ہوئے چہرہ پر اتنی التجا تھی کہ کرسیاں اوپر اٹھی رہ گئیں، ڈنڈے نیچے آگئے، ہر ایک کے دل میں سوال اٹھا، یہ عورت کون ہے؟ یہ موہنی مورت کہاں سے پیدا ہوگئی؟ سبھی متحیر ہو کر اس کی طرف تاکنے لگے۔''[۱۰۴]

پریما کا آنا، اپنی پر جوش تقریر سے سبھی کو محوِ حیرت کر دینا، پریما کی آمد کسی معجزے سے کم نہ تھی۔ اس کی جادو بھری باتیں جماعت کے اندر سحر کاری کا کام کرتی ہیں۔ اس طرح کے غیر متوقع واقعے ماقبل کہانیوں سے جڑے سلسلے ہیں۔ اس طرح کے واقعات ابتدائی ناولوں میں اکثر ہوتے ہیں، جب کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی ہیرو مد مقابل سے جیت جاتا ہے۔

داستانی روایت کی ایک اور پاسداری ہمیں 'بیوہ' کے پلاٹ میں نظر آتی ہے۔ جب ناول میں ایک جگہ مصنف اپنے بیان سے قصے کے سچ ہونے کا مغالطہ دیتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''کملا نے آزردہ ہوکر کہا۔ پورنا میں تو مرجاؤں گا، سچ کہتا ہوں میں زہر کھا کر سو رہوں گا اور یہ ہتیا کا پاپ تمھارے اوپر ہوگا۔

یہ آخری فقرہ پورنا نے سنا تھا یا نہیں۔ ہم نہیں کہہ سکتے، اس نے دروازہ کھولا اور صحن کی طرف چلی، کملا دروازے پر کھڑا تاکتا رہا، پورنا کو روکنے کی جرات اسے نہ ہوئی۔''[۱۰۵]

ناول میں اس طرح کے جملے سے پریم چند اپنی موجودگی کا یقین دلاتے ہیں۔ ساتھ ہی کہانی کے سچ ہونے پر دلالت کرتے ہیں۔ اس طرح کے حربوں سے قصے کے سچے ہونے کا یقین دلانا داستان گو کا شیوہ تھا۔ جس سے داستان گو سامعین کو اپنی موجودگی اور طلسماتی دنیا کے حقیقی ہونے کا گمان دیتا ہے۔

○

حواشی:

(۱) آل احمد سرور، اردو فکشن، لیتھوکلر پرنٹرس، علی گڑھ،۱۹۷۳ء، ص:۲

(۲) حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، عاکف بک ڈپو، دہلی-۶، ۱۹۳۸ء، ص:۵۵۱

(۳) عبدالقادر سروری، دنیائے افسانہ، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدرآباد ۱۹۲۷ء، ص:۱۶۱

(۴) احسن فاروقی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ادارہ فروغ لکھنؤ، ۱۹۶۲ء

(۵) نذیر احمد، مراۃ العروس، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص:۲۱

(۶) رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عجائب (مرتب: رشید حسن خاں) انجمن ترقی اردو، نئی دہلی، ۲۰۱۱ء، ص:۲

(۷) نذیر احمد، مراۃ العروس، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص:۴۸

(۸) ایضاً، ص:۲۳ (۹) ایضاً، ص:۱۶۰

(۱۰) نذیر احمد، توبۃ النصوح، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، جنوری ۲۰۱۳ء، ص:۲۴۳

(۱۱) ایضاً، ص:۱۹۷ (۱۲) ایضاً، ص:۲۵۳-۲۵۲

(۱۳) ایضاً، ص:۲۲۳

(۱۴) نذیر احمد، ایامیٰ، مطبع فیضی دہلی، ۱۸۹۱ء، ص:۱۴۳-۱۴۴

(۱۵) ایضاً، ص:۱۷۲

(۱۶) نذیر احمد، رویائے صادقہ، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، جنوری ۲۰۰۳ء، ص:۳

(۱۷) ایضاً، ص:۲۲۷ (۱۸) ایضاً، ص:۱۰

(۱۹) ایضاً، ص:۶ (۲۰) ایضاً، ص:۱۰۴-۱۰۵

(۲۱) میر امن، باغ و بہار (مرتب: قمر الہدیٰ فریدی) ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۲۰۱۰ء، ص:۱۷۳

(۲۲) نذیر احمد، رویائے صادقہ، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، جنوری ۲۰۰۳ء، ص:۷۷

(۲۳) ایضاً، ص:۱۰۵

(۲۴) گوپی چند نارنگ، بیسویں صدی میں اردو ادب، اردو اکادمی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص:۱۲۷

(۲۵) شوکت سبزواری، نئی اور پرانی قدریں، انجمن پریس کراچی، ۱۹۶۱ء، ص:۲۷۷

(۲۶) گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء، ص:۵۹

(۲۷) ایضاً، ص:۶۲

(۲۸) رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (جلد دوم)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص:۵۷۷

(۲۹) ایضاً، ص:۲۸۱

(۳۰) محمد حسین جاہ، طلسم ہوش ربا (جلد چہارم)، خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ، ۱۹۸۸ء، ص:

(۳۱) رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (جلد دوم)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص:۹۲۰

(۳۲) ایضاً، ص:۹۱۹

(۳۳) رتن ناتھ سرشار، جام سرشار، مکتبہ اسلوب، کراچی ۱۹۶۱ء، ص:۵۶۹

(۳۴) ایضاً، ص:۴۰۲ (۳۵) ایضاً، ص:۱۹۷

(۳۶) ایضاً، ص:۴۶۷ (۳۷) ایضاً، ص:۴۸۸

(۳۸) ایضاً،ص:۳۵۳
(۳۹) رجب علی بیگ سرور،فسانۂ عجائب (مرتب: رشید حسن خاں)،انجمن ترقی اردو بیورو،نئی دہلی،۲۰۱۱ء،ص:۱۷۶
(۴۰) بہ حوالہ نقد سرشار،تبسم کاشمیری،سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور،جنوری ۱۹۶۸ء،ص:۳۰۲-۳۰۳
(۴۱) ایضاً،ص:۳۰۳
(۴۲) عبدالقادر سروری،دنیائے افسانہ،مکتبہ ابراہیمیہ اتحادی،حیدرآباد،۱۹۲۷ء،ص:۳۰۳
(۴۳) عبدالحلیم شرر،مضمون بہ قسمت زبان اردو،رسالہ دلگداز لکھنؤ،ستمبر ۱۹۰۴ء،ص:۱۵
(۴۴) عبدالحلیم شرر،ملک العزیز ورجنا،مجلس ترقی ادب،لاہور ۱۹۶۴ء ص:۹۸-۹۹
(۴۵) ایضاً،ص:۹۴ (۴۶) ایضاً،ص:۱۳۹
(۴۷) ایضاً،ص:۱۸۲ (۴۸) ایضاً،ص:۲۰۴
(۴۹) ۷۱-۷۲ (۵۰) ایضاً،ص:۹۶-۹۷
(۵۱) مجنوں گورکھپوری،افسانہ،حامد عمر پبلشر گورکھپور،ص:۱۷
(۵۲) عبدالحلیم شرر،ملک العزیز ورجنا،مجلس ترقی ادب،لاہور ۱۹۶۴ء ص:۱۴۲
(۵۳) ایضاً،ص:۲۲۹
(۵۴) علی عباس حسینی،اردو ناول کی تاریخ وتنقید،ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ ۲۰۱۱ء،ص:۲۴۰
(۵۵) عبدالحلیم شرر،فردوس بریں،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،۲۰۱۱ء،ص:۱۰
(۵۶) ایضاً،ص:۲۱-۲۲ (۵۷) ایضاً،ص:۱۲-۱۳
(۵۸) عبدالحلیم شرر،زوال بغداد،تاج محل پریس،بمبئی،ص:۲۴۹
(۵۹) ایضاً،ص:۱۳ (۶۰) ایضاً،ص:۲۶۴
(۶۱) ایضاً،ص:۵۸-۵۹ (۶۲) ایضاً،ص:۹۶
(۶۳) ایضاً،ص:۲۲ (۶۴) ایضاً،ص:۶۲
(۶۵) ایضاً،ص:۲۵-۲۶ (۶۶) ایضاً،ص:۴۵-۴۶
(۶۷) مرزا محمد ہادی رسوا،ذات شریف،شاہی پریس لکھنؤ،ص:۱۰-۱۱
(۶۸) ایضاً،ص:۵۲ (۶۹) ایضاً،ص:۱۳۳
(۷۰) ایضاً،ص:۱۳۴ (۷۱) ایضاً،ص:۱۲۰
(۷۲) ایضاً،ص:۱۴ (۷۳) ایضاً،ص:۱۳۴
(۷۴) ایضاً،ص:۱۵۲-۱۵۳ (۷۵) ایضاً،ص:۱۰۲
(۷۶) مرزا محمد ہادی رسوا،امراؤ جان ادا،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،فروری ۲۰۱۲ء،ص:۲۲۶
(۷۸) ایضاً،ص:۲۴۵ (۷۹) ایضاً،ص:۱۶
(۸۰) ایضاً،ص:۱۸-۱۹
(۸۱) میرامن،باغ وبہار (مرتب قمرالہدیٰ فریدی) ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ،۲۰۱۰ء،ص:۴۷
(۸۲) ایضاً،ص:۴۸-۴۹
(۸۳) مرزا محمد ہادی رسوا،امراؤ جان ادا،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،فروری ۲۰۱۲ء،ص:۲۷
(۸۴) مرزا محمد ہادی رسوا،شریف زادہ،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،فروری ۲۰۱۲ء،ص:۲۲۶

(۸۵) علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ وتنقید، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء، ص:۲۷۸
(۸۶) سہیل بخاری، اردو ناول نگاری، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۶۰ء، ص:۱۶۷
(۸۷) عبدالسلام، مرزا رسوا اور تہذیبی ناول، اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۲ء، ص:۱۶۷
(۸۸) مرزا محمد ہادی رسوا، شریف زادہ، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، فروری ۲۰۱۲ء، ص:۴۵-۴۶
(۸۹) ایضاً، ص:۶۱-۶۲
(۹۰) قمر رئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ: بہ حیثیت ناول نگار، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، نومبر ۲۰۰۵ء، ص:۱۲۱
(۹۱) پریم چند، اسرار معابد، کلیات پریم چند (مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء، ص:۶
(۹۱) ایضاً، ص:۵۰
(۹۲) پریم چند، ہم خرما و ہم ثواب، کلیات پریم چند (مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء، ص:۱۱۳-۱۱۴
(۹۴) ایضاً، ص:۱۷۱ (۹۵) ایضاً، ص:۱۸۳
(۹۶) ایضاً، ص:۹۹ (۹۷) ایضاً، ص:۹۸
(۹۸) پریم چند، جلوۂ ایثار، کلیات پریم چند (مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء، ص:
(۹۹) ایضاً، ص:۳۷۶ (۱۰۰) ایضاً، ص:۱۹۳
(۱۰۱) ایضاً، ص:۳۳۱ (۱۰۲) ایضاً، ص:۳۶۳
(۱۰۳) پریم چند، بیوہ، کلیات پریم چند (مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی-ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء، ص:۴۲۰
(۱۰۴) ایضاً، ص:۴۵۸-۴۵۹ (۱۰۵) ایضاً، ص:۴۳۷-۴۳۹

باب چہارم

اردو کے ابتدائی ناولوں کی زبان پر داستان کے اثرات

نذیر احمد

اردو کے ابتدائی ناولوں پر داستانی اثرات محض پلاٹ کردار، منظرکشی تک محدود نہیں ہیں۔ ان تخلیقات کی زبان و بیان پر بھی داستانی شباہت نظر آتی ہے۔ اس امر کو نظر میں رکھتے ہوئے نذیر احمد کی تخلیقات کا جائزہ لیا گیا ہے۔

مراۃالعروس:

نذیر احمد کے ناولوں میں بیان ہوا معاشرہ، افراد اور ان کی زبان اگرچہ ناول نگار کے عہد سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس کے باوجود بعض دفعہ مراۃ العروس کو پڑھ کر لگتا ہے کہ وہ قصہ سنا رہے ہیں۔ کرداروں کے مکالمے سے یہ بات بہت کم ظاہر ہوتی ہے۔ چونکہ ناول نگار کا خاص طرز اسلوب اور ناول کی زبان اس کا احساس دلاتے ہیں۔ جیسے داستان گو کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے یا ان سے متعلق واقعات کو بیان کرتے ہوئے ان کے صفات و اعمال کو ہمیشہ یاد رکھتے تھے اور اس کا تذکرہ اس خصوصی صفات کے ساتھ کرنا مناسب سمجھتے تھے۔ مراۃ العروس میں بھی اکثر دفعہ نذیر احمد نے یہی عمل دہرایا ہے۔ ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''محمد عاقل نے کہا ''تم نے بہت جھک مارا''
>
> یہ سن کر وہ احمق عورت بولی ''دیکھو خدا کی قسم! میں نے کہہ دیا مجھ سے زبان سنبھال کر بولا کرو۔ نہیں پیٹ پیٹ کر اپنا خون کر ڈالوں گی۔''[1]

اسی طرح اکثر و بیشتر نذیر احمد اپنی آرا کا اظہار کرتے ہیں۔ جب کہ ناول نگار کسی واقعاتی بیان کے سلسلے میں اپنی رائے کو پس منظر میں رکھتا ہے۔ مثال دیکھیے:

''اور پھر کم بخت اپنے منھ سے پھوٹتی بھی نہ تھی کہ ایسی چیز لا دو۔'' (ایضاً ص: ۲۷)

یہاں ناول کے اسلوب کے ساتھ ناول نگار کی ناپسندیدگی بھی ظاہر ہوتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ اسے اکبری سے کسی قسم کا ذاتی عناد ہے، جس کا اظہار انھوں نے آگے چل کر کر دیا ہے۔اقتباس دیکھیے:

''ہم کو اکبری کے اتنے حالات موجود ہیں کہ اگر ہم سب کو لکھنا چاہیں تو ایسی تین چار کتابیں بنیں۔مگر اکبری کے حالات پڑھنے سے کبھی تو غصہ آتا ہے اور کبھی طبیعت کڑھتی ہے۔اس سے اس کے زیادہ حالات لکھنے کو جی نہیں چاہتا۔اس کی چھوٹی بہن اصغری کا حال کیوں نہ لکھیں کہ بات بات پر پڑھنے والوں اور سننے سب کا جی خوش ہو جائے۔''[۲]

ایک ناول نگار کا اپنے مقاصد کی تشہیر اس طرح سے کرنا صحیح نہیں ہے۔ساتھ ہی ان بیانات سے کہانی کی تسلسل میں رکاوٹ آتی ہے۔قاری کے ذوق میں بھی فرق آتا ہے۔

بعض دفعہ کرداروں کے مکالمے سے بھی داستانی انداز بیان ظاہر ہوتا ہے۔ایسا نامانوس لفظوں کے استعمال سے ہوا ہے مثال:

''بیٹی خدا کے لئے برس کے برس دن تو بدشگونی مت کرو۔اٹھو نہاؤ، کپڑے بدلو۔''

''مزاج دار نے کہا: نہیں، بی میں تو اس وقت نہیں نہاتی، ٹھہر کر نہا لوں گی۔''[۳]

ایک دوسری مثال ملاحظہ فرمائیں:

''محمد عاقل یہ سن کر غصے کے مارے تھرا اٹھا اور چاہا کہ سسرال جا کر اس نابکار عورت کو سزا دے۔ یہ سوچ کو باہر چلا۔ ماں سمجھ گئی۔ جاتے کو پکارا۔ اس نے کچھ جواب نہ دیا۔ ماں نے کہا ''شاباش بیٹا'' شاباش، میں تم کو پکار رہی ہوں اور تم سنتے ہو، جواب نہیں دیتے۔ تیرہویں صدی میں ماؤں کا یہی وقار رہ گیا ہے؟'' یہ سنتے ہی محمد عاقل الٹے پاؤں پھرا۔ ماں نے کہا بیٹا یہ تو بتا، اس دھوپ میں کہاں جاتا ہے۔ابھی عید گاہ سے آیا ہے، اب پھر باہر چلا۔ ماں صدقے گئی۔ جی زندہ ہو جائے گا۔''

محمد عاقل نے کہا 'بی' میں کہیں نہیں جاتا۔مسجد میں حافظ جی سے ملنے جاتا ہوں۔ ماں نے کہا 'اے لڑکے! ہوش میں آ۔ میں نے دھوپ میں اپنا چونڈا سفید نہیں کیا۔

لوصاحب ہمیں سے باتیں بنانے چلا ہے! حافظ جی کے پاس جاتا ہے تو انگرکھا اور دوپٹہ اتار کر رکھ جا۔''۴۴

یہاں ناول نگار کی زبان اور لب ولہجہ کافی حد تک داستانوں سے مماثل ہے۔نذیر احمد نے نہ چاہنے کے باوجود مراۃ العروس میں داستانوں کی پیروی کی ہے۔ یہ رویہ اس وقت زیادہ کھل کر سامنے آتا ہے، جب وہ کوئی قصہ یا واقعہ سناتے ہیں۔مثال کے طور پر ناول کے آٹھویں باب میں کٹنی اکبری کو بھوپال بیگم کا جو واقعہ بیان کرتی ہے، متن کے اس حصے پر داستانی شباہت دیکھی جاسکتی ہے:

''بیگم کو فقیروں پر پرلے درجے کا اعتقاد تھا۔ایک دفعہ سنا کہ تین کوس پر کوئی کامل فقیر وارد ہے۔اندھیری رات میں گھر سے پاپیادہ ان کے پاس گئیں اور پہر تک ہاتھ باندھے کھڑی رہیں۔فقیروں کے نام کے قربان جایئے ایک مرتبہ جو شاہ صاحب نے آنکھ اٹھا کر دیکھا، فرمایا کہ جامائی، رات کو حکم ملے گا۔بیگم کو خواب میں بشارت ہوئی کہ حج کو جا اور مراد کا موتی سمندر سے نکال لا۔صبح کو اٹھ کر حج کی تیاریاں ہونے لگیں۔ پانسو مسکین بیگم نے آپ کرایہ دے کر جہاز پر سوار کرائے۔ان میں سے ایک میں بھی تھی۔ ہر وقت کا پاس رہنا، بیگم صاحبہ (الٰہی دونوں جہاں میں سرخ رو) مجھ پر بہت مہربانی کرنے لگیں اور سہیلی کہا کرتی تھیں۔ دس دن تک برابر جہاز پانی میں چلا، گیارہویں دن بیچ سمندر کے ایک پہاڑ دکھائی تک دیا۔ناخدا نے کہا'' کہ حبشہ یہی ہے۔'' ایک بڑا کامل فقیر اس پر رہتا تھا۔ جو گیا بامراد آیا، بیگم صاحب نے ناخدا سے کہا کہ کس طرح مجھ کو اس پہاڑ پر پہنچاؤ۔ ناخدا نے کہا، حضور، جہاز تو پہاڑ تک نہیں پہنچ سکتا البتہ اگر آپ ارشاد کریں تو جہاز کو لنگر کریں اور آپ کو ایک کشتی میں بٹھا کر لے چلیں۔ بیگم نے کہا، خیر یہی سہی۔ پانچ عورتیں بیگم کے ساتھ کوہ حبشہ پر گئی تھیں۔ایک میں اور چار اور، پہاڑ پر پہنچے تو عجیب

طرح کی خوشبو مہک رہی تھی۔ چلتے چلتے شاہ صاحب تک پہنچے، ہو کا
مقام تھا، آدمی نہ آدم زاد، تن تنہا شاہ صاحب ایک غار میں رہتے
تھے۔کیسی نورانی شکل تھی، جیسے فرشتہ، ہم کو دعا دی بیگم کو بارہ لونگیں
دیں اور کچھ پڑھ کر دم کردیا، مجھ سے کہا چلی جا، آگرے اور دلی
میں لوگوں کے کام بنا۔'' ۵؎

اس اقتباس میں کٹنی کا لب ولہجہ اور واقعہ بیان کرنے کا طریقہ داستانی انداز رکھتا ہے۔ ساتھ ہی واقعے میں فقیر کی موجودگی، اس کی روحانی طاقت نذیر احمد کے ذہن پر داستانی غلبے کو ظاہر کرتی ہے۔

مراۃ العروس میں ایک بات اور نظر آتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ نذیر احمد بہ حیثیت ناول نگار قصے میں نظر آتے ہیں۔ یہ انداز بالکل داستان گویوں کے موافق ہے، جیسے داستان گو کسی واقعے کے درمیان یک لخت اپنی موجودگی ظاہر کرتا تھا۔ نذیر احمد اسی کے مثل مختلف بیانات کے ذریعہ اپنی موجودگی ضروری سمجھتے ہیں، جب کہ یہ ناول کا نقص ہے۔ مثال دیکھیے:

''اکبری کا جتنا حال تم نے پڑھا، اس سے تم کو معلوم ہوا ہوگا کہ اکبری کو نانی کے لاڈ
پیار نے زندگی بھر کیسی مصیبت میں رکھا۔ لڑکپن میں اکبری نے نہ تو کوئی ہنر سیکھا نہ کچھ
اس کے مزاج کی اصلاح ہوئی۔ جب اکبری نے اس سے جدا ہو کر الگ گھر کیا، برتن
بھانڈا، کپڑا، زیور سب کچھ اس کے پاس موجود تھا چونکہ خانہ داری کا سلیقہ نہیں رکھتی تھی،
چند روز میں تمام مال واسباب خاک میں ملادیا اور ایک ہی برس میں ہاتھ کان سے ننگی
رہ گئی۔ اگر محمد عاقل بھی اس کی طرح کا احمق اور بدمزاج ہوتا تو شاید ایک دوسرے سے
قطع تعلق ہو جاتا، لیکن محمد عاقل نے ہمیشہ عقل وشرافت کو برتا۔'' ۶؎

ان تمام مثالوں سے ہمیں بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کا بیانیہ حصہ کس حد تک داستانی قصوں سے متاثر ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نذیر احمد روزمرہ محاورے اور ضرب الامثال میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ اسی سبب کردار کے مکالمے جاندار نظر آتے ہیں اور کرداروں پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے لیکن ناول کے اسلوب بیان اور ناول نگار کی زبان میں روزمرہ اور محاوروں کا استعمال ناگوار خاطر ہوتا ہے۔ ایک سنجیدہ ادیب سے اس طرح کے طرز اسلوب کی توقع نہیں کی جاتی لیکن داستان گویوں کا اسلوب انہی عناصر سے مرصع ہوتا تھا، جو

نذیر احمد کا بھی خاص اسلوب نگارش قرار پایا۔ مثال دیکھیے :

''ہم تم سے سچ کہتے ہیں کہ جو شخص علم کو بدنام کرتا ہے۔ آسمان پر تھوکتا اور چاند پر خاک ڈالتا ہے۔'' (ایضاً، ص:۱۰)

''لیکن اگر خود عورتوں کے دل سے نیکی کا تقاضا ہو تو سبحان اللہ نور علی نور۔ ایک تو سونا کھرا اوپر سے ملا سہاگہ۔'' (ایضاً، ص:۱۱)

''اتنی دل جوئی کا سہارا اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانا۔'' (ایضاً، ص:۲۵)

مراۃ العروس میں نذیر احمد نے اپنے زورِ قلم کا وصف بھی دکھایا ہے لیکن یہ انداز داستان گویوں کے مثل ہے۔ جیسے داستان گو اپنے زور بیان سے سامعین کو متاثر و متحیر کرتا ہے۔ نذیر احمد بھی اپنی بات کو درست کرنے کی خاطر خطیبانہ انداز اپناتے ہیں۔ اس کے ساتھ آیات و احادیث کے ذریعہ منطقی استدلال دیتے ہیں۔ اگر چہ ناول کے لیے یہ اک عیب ہے کیونکہ ناول نگار صرف واقعہ یا قصہ سناتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ وہ ایسا طرز اسلوب اختیار کرتا ہے کہ قاری کو اس میں پوشیدہ نقطۂ نظر کی فراہمی ہو جاتی ہے۔ یہی عمدہ ناول کا حسن ہے، جب کہ نذیر احمد اپنے مقاصد کی وضاحت بالاعلانیہ کرتے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ فرمائیں :

''اے لڑکو! وہ بات سیکھو کہ مرد ہو کر تمہارے کام آئے اور اے لڑکیوں! ایسا ہنر حاصل کرو کہ عورت ہونے پر تم کو اس سے خوشی اور فائدہ ہو۔''

''پس اے عورتو! کیا تم کو ایسے برے حالوں میں جینا ناخوش نہیں آتا؟''[۷]

مراۃ العروس کی کہانی یوں تو بہت مختصر ہے پھر بھی نذیر احمد نے اس مختصر سی تحریر کو طویل کرنے کی بہت کوشش کی ہے۔ اس کے لیے مختلف حربے اپناتے ہیں مثلاً رعایت لفظی، مترادف الفاظ، اسماء و صفات کا حد سے زیادہ استعمال۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے یہ طریقہ اپنے قدما کی روایت کو برقرار رکھنے کے لیے اپنایا ہے۔ اس طرح سے ان کی علمی صلاحیت کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

چند مثالیں مندرجہ ذیل ہیں :

''اس کے علاوہ بھی ہر قسم کے کباب، سیخ کے، پسندوں کے، شامی، گولیوں کے، کوفتے، معمولی پلاؤ، قورمہ پلاؤ، کچی بریانی، نورمحلی، زردہ، متنجن، سموسے، میٹھے سلونے، قلمی بڑے، دہی بڑے، سہال، سہوگھی کی تلی دال، کچوریاں، پاپڑا، بورانی،

فیرینی، حلوا، سوہن، پپڑی کا، نرم اندر سے کی گولیاں، سب چیزیں بار بار پک چکی ہیں اور سب لڑکیوں نے پکتے دیکھیں بلکہ اپنے ہاتھوں پکائی ہیں۔''۸

''حسن آرا، استانی جی، برسات کے رنگ سرخ، نارنجی، گل انار، گل شفتالو، سروئی، دھانی، اودا، جاڑے کی گیندئی، جوگیا، عنابی، کاہی، تیلی، کاکریزی، سیاہ، نیلا، گلابی، زعفرانی، کوئی، کرنجوی، اور گرمی کے پیازی، آبی، چنپئی، کپاس، بادامی، کافوری دودھیا، خشخاش فالسئی، ملاگیری، سیندوریا رنگ تو بہت ہیں مگر میں نے وہی بیان کے جو اکثر پہنتے ہیں۔''۹

ان اقتباسات کو پڑھ کر لگتا ہے کہ نذیر احمد بھی داستان گو کی طرح اپنی علمیت ظاہر کرنے کا موقع گنوانا نہیں چاہتے تھے۔ پھر خواہ وہ مختلف اشیاء یا مناسب اسماء کا ذکر ہو یا اشعار وغیرہ کا طریقۂ استعمال ہو۔ انھوں نے ہر طریق پر داستانی روایت کو برقرار رکھا اور مراۃ العروس کے پلاٹ، کردار کے ساتھ ناول کے اسلوب میں داستان گو کی پیروی کی ہے۔

علاوہ ازیں داستانی اساتذہ کے مانند اشعار کا استعمال اس نصیحتی پیرایے کی تخلیق میں جا بجا ہوا ہے۔ شعر و شاعری کا جوہر بعض دفعہ مکالمے اور اکثر ناول کے اسلوب میں دکھاتے ہیں۔ قصہ کے کرداروں سے متعلق مکالمے میں اشعار کی موجودگی کی چند مثالیں دیکھیے:

''تب مولوی صاحب نے رئیس سے کہا کہ اب یہ لڑکا آپ کی خدمت میں حاضر ہے۔ مجھ کو آزاد فرمایئے:

رسم است کہ مالکان تحریر آزاد کنند بندۂ بے پیر ۱۰

مکالموں کے علاوہ ناول کے متن میں بھی نذیر احمد بعض اوقات شعر و مصرعہ کا اہتمام کرتے ہیں:

''تڑیا ہٹ، تریا چرتر مردوں کے زبان زد، عورتوں کے مکر کی مذمت قرآن میں موجود ان کیدکن عظیم یعنی مرد لوگ عورتوں کی ذات کو بے وفا جانتے ہیں:

اسپ و زن و شمشیر وفادار کہ دید

ایک شاعر نے عورتوں کی وجہ تسمیہ میں بھی ان کی مذمت پیدا کی ہے:

اگر نیک بودے سرانجام زن زناں را مزن نام بودے نہ زن ۱۱

توبۃ النصوح:

توبۃ النصوح میں نذیر احمد نے کرداروں کے مکالمے کو تو بہت حد تک کامیابی کے ساتھ حسب حال بیان کیا ہے۔ پھر بھی ناول کی زبان کے سلسلے میں ان سے بعض دفعہ چوک ہوگئی ہے۔

نذیر احمد کے اسلوب میں کافی حد تک ایسے لفظوں اور ترکیب کا استعمال ہوا ہے۔ جو متروک الفاظ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں وہ اپنی ذاتی لیاقت کا اظہار کرنے کی غرض سے ان متروک اور مشکل، نامانوس لفظوں کو بلا تامل ناول کے متن میں جگہ دیتے ہیں۔ ایسا کرتے ہوئے وہ اپنے قاری اور اس وقت کے عوام کو یکسر بھول جاتے ہیں۔ اسی طرح داستان گو بھی مشکل لفظوں اور ترکیبوں کا استعمال اپنی زبان دانی کا جوہر دکھانے کے لیے کرتے تھے۔ ناول نگار نذیر احمد بھی توبۃ النصوح کے اسلوب میں اکثر اوقات اپنے ذخیرہ الفاظ سے استفادہ کرتے ہیں۔

مثالیں دیکھیں:

قضائے مبرم (۲۶) دارالمحن (۳۲) مضغۂ گوشت (۴۰) حمرت شفق (۴۸) مرگ مفاجات (۲۶) مختل (۲۶) استفراغ امتلائی (۲۹) اذعان مرگ (۳۰) مرافعہ (۳۴)

نذیر احمد کی ایک اہم خصوصیت روزمرہ اور محاوروں کے استعمال کی ہے لیکن عوامی محاوروں اور ضرب المثل و روزمرہ کی یہ زیادتی ان کے ناولوں کے اسلوب کی سطح کو نیچے لے آتی ہے۔ یہاں ایک عام داستان گو کے زبانی استعمال کا تصور ابھرتا ہے۔ مثال

محاورہ: دودھ کا دودھ پانی کا پانی (۳۵) بڈھے طوطے کا پڑھانا، پکی لکڑی کا لچکانا۔ (ص۔۱۳۷)

ضرب المثل: بکرے کی ماں آخر کب تک خیر منائے گی، (۱۵۰)

محاورہ: کھوے سے کھوا چھلنا، گدھے کے سر سے سینگ غائب ہونا۔ (۱۴۲)

ناول میں تشبیہ و استعارہ کا استعمال بھی اسی رویہ کو مدنظر رکھ کر کیا گیا ہے۔ اگرچہ توبۃ النصوح میں وہ کسی حد تک کم تعداد میں لائے گئے ہیں۔ پھر بھی ان کی موجودگی ناول میں نظر آتی ہے۔ مثلاً طلعت منحوس (۲۱۱) چہرے کا استعارہ، دیواشتہا (۲۰۶) بھوک کا استعارہ، سانپ (۱۹۶) کتاب کا استعارہ اور سانپ کے زہر کو علم کا استعارہ بنایا ہے۔

تشبیہ: گھر کے نگراں کو بادشاہ سے تشبیہ دی اور افراد کو رعایا سے (۱۴۶)

نذیر احمد کی زبان کے ساتھ ایک امر اور بھی خاص ہے کہ کسی داستان گو کے مانندان کے اسلوب میں اکثر الفاظ کے استعمال میں قدیم طرز املا کو فوقیت دی گئی ہے۔ اسی سبب ناول میں ان کی موجودگی کسی لحاظ سے نامناسب نہیں۔ اس کے باوجود جدید اسلوب کو مدنظر رکھتے ہوئے انہیں نامانوس ہی قرار دیا جائے گا۔

مثال کے طور پر ڈاڑھیں (دھاڑیں) (۲۱۱)، بھوکھ(بھوک) (۲۰۶) پانو(پاؤں)(۲۵) تکان(تھکان)(۲۹) سہل انگاری (سہل نگاری)(۱۰۴) راستگو (راست گو)(۳۵) دمبدم(دم بہ دم)(۳۰) گنہ(گناہ)(۴۹) حتّمی (حتمی)(۳۵) فیصل(فیصلہ)(۲۰۵)، طیّاری(تیاری)(۱۰۳)، جھوٹھ(جھوٹ)(۱۲۵)

ناول توبۃ النصوح میں نذیر احمد کی زبان پر کامل دسترس دکھائی دیتی ہے۔ اپنے ذخیرۂ الفاظ کی مدد سے وہ یکے بعد دیگرے، ہم مناسب لفظوں کے ذریعہ جملے کو ترتیب دیتے ہیں۔ بہت سے موقع پر ان کا یہ عمل داستان گو کی یاد دلاتا ہے۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

> ''مگر کتنے کام، کتنی ضرورتیں، کس قدر بکھیڑے، کیسے مخمصے، خدا کی پرستش، مذہب کی تلاش، کسب کمال، فکر معاش، بزرگوں کی خدمت، اولاد کی تربیت، بیماروں کی عیادت، احباب کی زیارت، تقریبات کی شرکت، شہروں کی سیر، ملکوں کی سیاحت، مردوں کا رونا، جدائی کا ماتم، مولد کی خوشی، ملاقات کی فرحت، دفع مضرت، جلب منفعت، گزشتہ کا احتساب، آیندہ کا انتظام، مسرت بہبود، ہوس نام ونمود تاسف نقصان، حسرت زیاں، تلافی مافات، پیش بینی، ماہوآت کے دوستوں سے ارتباط، دشمنوں سے احتیاط، آبرو کا تحفظ، ناموس کا پاس، ماں کی نگہداشت، محاصل کا احرراز۔''[۱۲]

> ''لیکن نیکی کو مذہب سے جدا کرنا ایسا ہے جیسے کوئی شخص روح کو جسد سے یا بو کو گل سے، یا نور کو آفتاب سے یا عرض کو جوہر سے، ناخن کو گوشت سے علیحدہ اور منفک کرنے کا قصد کرے۔''[۱۳]

ایامیٰ:

ناول ایامیٰ پلاٹ اور کردار کے حوالے سے نذیراحمد کے تجربے کا اعتراف کرتی ہے۔ پھر بھی اسلوب اور ناول کا طرز بیان نذیراحمد کے انداز تحریر پر داستانی طرز کی گواہی دیتے ہیں۔ ایامیٰ کی اسلوب سازی اور نذیراحمد کا طریقہ اظہار اسے ناول کے فن سے ایک قدم پیچھے داستانی طرز انشا سے مشترک کرتی ہے۔

اسلوب کا جائزہ لینے پر خواہ وہ بیانیہ حصہ ہو یا مکالماتی انداز اس کے اسلوب پر داستانی زبان و بیان کی شباہت نظر آتی ہے۔ سب سے پہلے ناول کی طرز تحریر پر نظر کرتے ہیں۔ ناول نگار نے داستانی طرز تحریر کے مانند ایامیٰ کی نثر کو ترتیب دینے کی کوشش کی ہے۔ چونکہ داستانوں کی اہم بنیادی خصوصیت ان کا زبانی بیانیہ ہونا ہے۔ وہ تحریری شکل میں ویسی ہی نظر آتی ہیں گویا محفل میں زبانی سنائی جارہی ہوں۔ اس سبب مختلف واقعات بیان کرتے ہوئے جملوں میں رموز و اوقاف نہیں لگایا جاتا، چونکہ یہ زبانی لوازمات میں سے نہیں ہیں۔ نذیراحمد نے یہی اصول ایامیٰ کی تحریر میں بھی روا رکھا ہے۔ اگرچہ ان کا انداز ذرا مختلف ہے۔ ایامیٰ کی تحریری متن کو مدنظر رکھ کر اگر ہم مختلف کرداروں کے قول وفعل کی شناخت کرنا چاہیں تو اس امر میں ہمیں مشکلات کا سامنا ہوگا، چونکہ ایامیٰ کی نثر، مکمل متن ابتدا وانتہا یکسانیت کے زمرے میں آ گئی ہے۔ ایسا اس سبب ہے کہ نذیراحمد نے داستانی قصوں کے مدنظر ناول کی پوری عبارت و قصے کو بنا کسی تفریق کے یکسانی طور پر پیش کر دیا ہے، جس طرح داستان گو روداد قصہ تحریر کرتے ہوئے مختلف کرداروں کے مکالمے وحالات کو بغیر کسی امتیاز طویل تر بیان میں شامل کر دیتے ہیں۔

ایامیٰ کے متن میں اس نقص کے علاوہ ایک اور خامی ملتی ہے۔ نذیراحمد نے ناول میں تبدیلیِ پیراگراف پر کوئی توجہ نہیں کی ہے۔ ہمیں قصہ کے متن میں حسب ضرورت مکالمے و بیانیہ حصہ میں تفریق دکھائی نہیں دیتی۔ اس سبب مختلف کرداروں کے مکالمے اور ناول کا بیانیہ حصہ آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ نذیراحمد کے اس عمل سے ایامیٰ کی زبان واسلوب بہ طور ناول بہت متاثر ہوئے ہیں۔ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''خود نواب صاحب نے ایک دن مستجاب سے پوچھا کہیے مولوی صاحب رمضان کہاں کرنے کا ارادہ ہے؟ مستجاب کے دل میں تو آئی کہ جس طرح ہر بات کا گول مول جواب دینے کی عادۃ نواب صاحب کی ہے میں بھی ایسا ہی مبہم جواب دوں کہ کم

سے کم غرۂ شوال تک میرا رہنا اور جانا متحقق نہ ہو۔ مگر اس کی تو گھر کی لو لگی تھی بے ساختہ بول اٹھا۔ الرمضان فی الاوطان مع الاہل والخلان ۔ مستجاب نے فوراً گھر خط لکھا اور لوگوں نے مستجاب کا آنا سن کر اظہار مسرۃ بھی کیا مگر آزادی بدستور افسردہ خاطر اور اداس تھی ۔ بلکہ خدا جانے کسی بی بی نے مبارکباد دے کر کہا کہ رمضان چلا آرہا ہے اور صاحب خانہ کے آنے کی بھی خبر ہے تم نے مکان میں قلعی تو پھروالی ہوتی ؟ آزادی بولی ہاں خبر تو ہے کل شاموں شام تک خط آیا ہے لکھتے ہیں کہ چاندرات تک ضرور ضرور آؤں گا۔ اجازۃ مل گئی ہے۔ سامان سفر بھی درست کرلیا ہے۔ مگر نہیں معلوم کیا بات ہے میرے دل کو نہیں لگتا۔ گاؤتکیوں کے غلاف اور چاندنیاں لے کر بیٹھی تھی کہ کھول کر دیکھوں گی آپ ہی آپ دل بیٹھا سا جاتا ہے گٹھڑی کے کھولنے کی بھی نوبۃ نہ آئی وہ دیکھو ویسی کی ویسی بندھی رکھی ہے۔ یہ باتیں ہو ہی رہی تھیں کہ ڈاک کے ہرکارے نے باہر ڈیوڑھی پر آواز دی تار آیا ہے۔'' [۱۴]

اس مثال سے ہم دیکھتے ہیں کہ اسلوب میں داستانی صفات کس حد تک رائج ہے۔ اس سبب ناول کا تحریری فن متاثر ہوا ہے۔ اس میں جہاں بنا کسی تمیز کے کرداروں کے مکالمے اور حالات ایک ہی ساتھ بیان ہوئے ہیں۔ وہیں ایک اہم امر یہ بھی قابل غور ہے کہ اقتباس میں حسب ضرورت رموز و اوقاف کا استعمال بھی نہیں ہوا۔ یہ ضروری تھا کہ مختلف کرداروں کے مکالمے و حالات کو تحریر کرتے ہوئے بہ طور امتیاز ان کی نشاندہی کی جائے۔ داستانوں کی تحریری صفات بہت حد تک ایامیٰ کے اسلوب کو مغلوب کیے ہوئے ہیں۔

اس اقتباس سے ہمیں ایامیٰ کی قدیم قصوں سے زبانی مماثلت کا اندازہ ہوتا ہے۔ چونکہ داستانوں کو تحریری شکل عطا کرنے کے باوجود ان میں زبانی پن کا مکمل خیال رکھا جاتا ہے۔ اس لیے باوجود زیرتحریر ہونے کے بعد بھی ان پر تحریری بیانیہ کے لوازمات کو شامل نہیں کیا گیا۔ ایک آزاد روش کی حیثیت سے داستانیں صفحۂ قرطاس پر بکھری ہوئی ہیں۔ دیگر تحریری بیانیہ کی طرح اس میں تحریری ضابطگیوں کا خیال نہیں کیا جاتا۔ داستانوں کی زبانی خصوصیت کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ قول ملاحظہ فرمائیں:

''داستان زبانی سنانے کی چیز ہے۔ داستان اگر لکھی جائے اور چھاپ بھی دی جائے تو بھی اس

کا اصل مصرف یہی ہوتا ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے۔ وہ لکھی بھی اس طرح جاتی ہے گویا زبانی سنائی جارہی ہو۔ وہ فن پارہ جو زبانی سنائے جانے کی غرض سے تصنیف کیا جائے اس کی حرکیات Dynamics اس فن پارے سے بالکل مختلف ہوتی ہیں جو خاموش یا بہ آواز بلند، لیکن انفرادی طور پر پڑھنے کے لیے تصنیف کیا جائے۔'' ۱۵

یہی سبب ہے کہ جب ہم داستانوں کے متن پر غور کرتے ہیں تو انہیں ایک ہی روش پر مائل پاتے ہیں۔ نا ہی ان میں جگہ جگہ اوقاف یا دیگر رموز کا اہتمام ہوتا ہے۔ نا ہی داستان کے بیانیہ و مکالماتی حصے کے لیے متفرق پیرا گراف لاتے ہیں۔ ایامیٰ کا متن انہیں داستانی اصولوں سے عبارت ہے۔

ان اصولوں سے بے نیاز اگر کسی مقام پر نذیر احمد عبارت کو تبدیل کرتے ہیں۔ اس مقام پر اشعار، شعری مصرعے اور قرآنی آیتیں ان کی تبدیلی کا سبب بنی ہیں۔ یہاں نذیر احمد بہ حالت مجبوری عبارت کو موقوف کرتے ہیں، مثال دیکھیں:

'' آزادی، خدا کے لئے تم میرے آگے تو ایسے کفر کے کلمے مونہ سے نکالو مت۔ میں تو خیال کرتی تھی کہ مولویہ کا اتنا زور شور ہے تو بھوپال میں بڑی دین داری ہوگی۔ آزمودہ میں نے تم سے کہا نہیں کہ بڑی دین داری تو نہ ہوت کی ہے، جس کے پلّے ٹکا نہیں۔ پیٹ کو روٹی نہیں۔ تن کو کپڑا نہیں۔ یا جو قبر میں پانو لٹکائے بیٹھے ہیں وہ دین دار نہ ہوں تو کیا ہوں۔ بھوپال کی کیا خصوصیۃ ہے غریب غربا، کنگلے، مفلس، نادار، بڈھے، بے کار ہر جگہ دین دار ہوتے ہیں وہاں بھی ہیں اور جس کے پاس اپنی کائنات ہے اس کو تو دن عید اور رات شب برات ہے۔

شب دلارام سے گزرتی ہے صبح اٹھ جام سے گزرتی ہے

عاقبۃ کی خبر خدا جانے اب تو آرام سے گزرتی ہے ۱۶

اس مثال سے جہاں ہمیں ایامیٰ کے اسلوب میں داستانی اتباع نظر آتی ہے۔ وہیں قرآنی آیتوں، حدیثوں کے استعمال اور شعروں کے اہتمام میں داستانی روایت کی کڑی ملتی ہے۔ اگر چہ اس ناول میں ان کے طریقۂ استعمال میں وہ بے ضابطگی نہیں ہوئی ہے، جن سے داستانیں مزین ہیں۔ ناول نگار نے حسب ضرورت انہیں ناول کا حصہ بنایا ہے۔ مثال کے طور پر'' سولہویں فصل آزادی پر چاہنے والوں کا

نرغہ۔'' اس فصل میں جس طرح غزل اور شعروں کا اہتمام کیا ہے وہ بالکل حسب حال ہے۔

ایامیٰ کے اسلوب میں اک امر اور قابل غور ہے۔ نذیر احمد اپنے دیگر ناولوں میں خواتین دہلی کی روزمرہ زبان و بیان کو جس طرح بہ خوبی بیان کرتے ہیں۔ ایامیٰ میں بھی نسوانی کرداروں کی زبان و بیان سے متعلق یہ خصوصی استعمال ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول کے اسلوب میں یہ بیانات اس کثرت سے لائے گئے ہیں کہ ناول کے بیانیہ حصہ میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیں:

> ''چنانچہ ایسا ہی ہوا خدا جھونٹ نہ بلوائے آزادی کے لئے کوئی دس بارہ جگہ سے پیغام آئے ایک سے ایک بہتر ایک سے ایک عمدہ، مگر ہادی بیگم جیسی روح ویسے فرشتے اپنے ڈھب کے ایک مُلّا نے ہی پر گری۔''
>
> ''آزادی پیدا ہوئی تو انا تن درست بڑے کاٹھ اچھے خاصے چار چار پانچ پانچ انگل گھنے گھونگر والے سیاہ بال، چھٹی کے اندر کی کیا بساط؟ ماں کی گود میں سوتی کو دیکھا تو نظر لگانے والوں کی آنکھوں میں خاک۔ جیسے برس سوا برس کا پلا ہوا مرد بچہ۔''[۱۸]

ان مندرجہ بالا مثالوں سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگار کی زبان بیگمات دہلی کی زبانی اثر سے کس حد تک مغلوب ہے۔ یہاں سنجیدہ ناول نگار سے زیادہ دہلی کی عام خواتین کا لب ولہجہ ملتا ہے۔

علاوہ ازیں ناول میں چند ایک مقامات میں نذیر احمد کی قلم سے اس طرح کے جملے ادا ہوئے ہیں۔ جو کسی طرح ایک عالم فنکار کے زبان قلم سے نکلتے ہوئے زیب نہیں دیتے۔ اس طرح کے غلط انداز جملے وہ قصے میں کسی کردار کی زبان سے کہلواتے ہیں۔ اس کے باوجود قاری کو ایک ناگواری کا احساس ہوتا ہے۔

جیسے کہ ناول میں ایک جگہ کردار کٹنی آزمودہ کے کہے گئے جملے قابل گرفت معلوم ہوتے ہیں:

> ''آزمودہ۔ دنیا کے مزے بھی تو خدا ہی نے بنائے ہیں اور پھر جو سب کا حال وہ اپنا حال اور خدا کو ایسا ہی ترسانا منظور تھا تو پیدا کرنا ہی کیا ضرور تھا۔ ہماری سمجھ میں تو نہیں آتا کہ خدا اتنے سارے بندوں کو دوزخ میں ڈال کر آپ بیٹھا تماشا دیکھے۔ خدا کا ہے کو ہوا نگوڑا اہلا کو ہوا۔ ہم تو ایسے خدا کی خدائی سے باز آئے۔''[۱۹]

رویائے صادقہ:

رویائے صادقہ نذیر احمد کا آخری ناول ہے۔اس سبب زبان کے لحاظ سے اس میں وہ بیشتر اغلاط نہیں ملتے جو دوسرے ناولوں میں پائے جاتے ہیں۔اس کے باوجود چند قابل اعتراض امر ناول کی زبان و اسلوب سے متعلق ہمیں متن میں نظر آجائیں گے۔

ناول کی بنا مذہبی درستگی پر ہے۔اس لیے اس میں جگہ جگہ دلائل کے لحاظ سے قرآنی آیتیں وحدیث مل جائیں گی۔پھر بھی اس کے اسلوب میں نذیر احمد نے اپنے مزاج و داستانی روش کی اتباع کی ہے۔اسی سبب اس سنجیدہ مضمون میں ہمیں جگہ جگہ اشعار و محاوروں کا استعمال ملتا ہے۔جو حسب حال یا حسب واقعہ درست نہیں۔یہاں نذیر احمد محض اپنے فنی تسکین و قدماء کی پیروی کو مدنظر رکھتے ہیں۔ناول کی ابتدا میں اشعار کی موجودگی اسی طرف دلالت کرتی ہے:

اے برتر از خیال و قیاس و گمان ہم
وز ہر چہ دیدہ ایم وشنیدیم وخواندہ ایم

......

ادھر مخلوق میں شامل ادھر اللہ سے واصل
خواص اس برزخ کبریٰ میں تھا حرف مشدد کا[۲۰]

موضوع شروع کرنے سے قبل اشعار کا انتخاب نذیر احمد کے ذوق شعری و قصہ گوئی کی پیروی کا اظہار ہے۔

ناول میں آگے بھی اسی طرح اشعار کے استعمال میں کسی طرح کا امتیاز نہیں ملتا۔نذیر احمد نے قصہ کے متن میں اشعار کا استعمال موقع بہ موقع کیا ہے۔تقریباً تمام کردار شاعری کرنا جانتے ہیں۔پھر اس دائرے میں کرداروں کی زبان، شخصیت، مرتبہ وغیرہ کسی بات کا لحاظ نہیں کرتے۔جیسا کہ ناول میں ایک جگہ انھوں نے سائنسداں نیوٹن سے فارسی شاعری کرادی ہے:

دفتر تمام گشت و بپا یاں رسید عمر
ماہم چناں در اول وصف تو ماندہ ایم[۲۱]

دراصل مانند داستان گو نذیر احمد نے اپنے زبان دانی کا جوہر دکھانے کے لیے یہ اہتمام کیا ہے۔ جس طرح قصہ گو ہر مرحلے پر اپنی شاعری و علم کے جلوے دکھاتا ہے۔ ناول میں نذیر احمد بھی علم و ادب و دینی بحث سے قصے کو بیان کرتے ہیں۔

ناول میں ایک اور امر اسلوب بیان سے متعلق ہے۔ رویائے صادقہ میں نذیر احمد نے مختلف کرداروں کے لحاظ سے زبان کا استعمال نہیں کیا ہے۔ قصہ میں شروع سے آخر تک جتنے بھی کردار موجود ہیں۔ تمام کی زبان میں یکسانیت ملتی ہے۔ خواہ وہ علی گڑھ کے طلبا کی زبان ہو یا بزرگ کی وعظ سے بھرپور زبان ہو۔

ناول میں ایک قابل ذکر امر ہمیں اسلوب میں نظر آتا ہے۔ نذیر احمد نے مختلف کرداروں کی گفتگو کے دوران چند ایسے جملے استعمال کیے ہیں۔ جو کہ بہ طور کردار زیب نہیں دیتے۔ نا ہی یہ جملے قصہ کے موضوع کے لیے ہی کسی طرح درست معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر بزرگ شیخ جو انسانی عقل سے بات کرتے ہوئے حدیث کی مثال دیتے ہیں۔ ایسے موقعہ پر انسان کو کوے سے تشبیہ دی ہے:

> ''لیکن کچھ کوے نے سیان پت سے فائدہ حاصل کرلیا ہوگا۔ کچھ ہم اتنی ساری ہوشیاری سے کرلیں گے۔'' ۲۲

اسی طرح ناول نگار بیانیے کے دوران غیر معمولی جملوں کا استعمال کرتا ہے، جو کہ زیب نہیں دیتے۔ جیسے کہ ایک مقام پر نذیر احمد کا یہ جملہ:

> ''انھوں نے جھگڑے کا ڈربا ہی پھونک دیا۔'' (ایضاً، ص: ۲۱۵)

اسی طرح:

> اس پر بھی صادقہ کا ایک چلہ خرچ ہوا۔'' (ص: ۲۱۴)

نذیر احمد کے دیگر تصنیفات کے مانند رویائے صادقہ بھی محاوروں و روزمرہ کے استعمال سے خالی نہیں ہے۔ اس ناول میں جگہ جگہ نذیر احمد اپنی مخصوص صفت کا اظہار کرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ کریں:

محاورے و روزمرہ: (۱) نہ ساون سوکھے نہ بھادوں ہرے [ص ۱۷] (۲) جوتیوں میں دال بٹنا [ص ۱۹] (۳) تیل دیکھو تیل کی دھار دیکھو [ص ۱۹] (۴) منھ لگائی ڈومنی گائے آل تپال، (۵) اندھے کا نشانہ [ص ۲۰] (۶) لگا تو تی نہیں خالی تھا [ص ۲۰]

ان چند مثالوں سے ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ یہ خالص معاشرتی محاورے ہیں۔ جو کہ نسوانی طبقے میں استعمال شدہ ہوتی ہیں۔ نذیر احمد نے بلا کسی جھجک ان کا استعمال کیا ہے۔

رتن ناتھ سرشار:

فسانۂ آزاد:

سرشار کی لازوال تصنیف فسانۂ آزاد کو پڑھتے ہوئے ہمیں احساس ہوتا ہے کہ آزاد ایک دلچسپ قصہ سنا رہے ہیں اور اس کے لیے وہ مختلف داستانی حربے استعمال کرتے ہیں مثلاً ناول میں وہ کئی دفعہ 'داستان' لفظ کسی واقعہ کے بیان میں لاتے ہیں۔ ایک مثال دیکھیں:

''اتنے میں نواب صاحب سے کسی نے جا کر ساری داستان کہہ دی اور محفل بھر میں حاضرین جلسہ پیٹ پکڑ پکڑ کر ہنسنے لگے۔''۲۳

اسی طرح باب کے عنوان میں 'داستان' کا لفظ استعمال کرتے ہیں مثلاً:

''باب - بوڑھے کی داستان عبرت عنوان'' (ایضاً، ص: ۶۸۷)

اور ناول کے اختتام پر باقاعدہ طور پر 'اختتام داستان' کے عنوان سے چند سطریں بھی لکھی ہیں۔

فسانۂ آزاد میں سرشار نے قدیم داستان کی طرح ہی کثرتِ الفاظ اور ندرتِ بیان سے کام لیا ہے اور اسلوب میں مبالغہ آرائی برقرار رکھی ہے۔ اس مبالغہ آرائی سے داستانی نثر بھی مرصع نظر آتی ہے۔ سرشار مختلف واقعات کے بیان مثلاً کبھی رزم کی کارزاریوں کا ذکر کرتے ہیں تو لفظوں کی جادوگری سے ایسا سماں باندھتے ہیں کہ ہمارے ذہن میں داستان کی معرکہ آرایوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ مثال دیکھیے:

''ادھر رزم گاہ میں کوسِ جنگ زبانِ حال سے کہنے لگا کہ ہاں شیرانِ بیشۂ وغا نچھر پڑو۔ آمنے سامنے دونوں فوجیں پرے جمائے ہوئے آراستہ ہوگئیں۔ روس کے انجینئروں نے راتوں رات پل بنالیا اور سحرِ کاذب کے وقت کل فوج عبور کر آئی۔ طلایہ کے سواروں نے قلع میں خبر پہنچائی، تو ترکانِ صف شکن روس تن چٹکیوں

میں لیس ہوکر، قلع سے میدان میں آئے۔ ادھر ترکوں کے کاسہ سم گھوڑے عربی نژاد۔ ادھر روسیوں کے افراسِ لیلیٰ جمال پری زاد۔ یہ بوئے گل کی طرح اڑ کے منزلوں کی خبر لائیں۔ وہ خیال کے مانند دم کی دم میں راہِ دور دراز طے کر جائیں۔ یہ چابک خرام وہ سبک گام۔ ادھر ان کی سبک عنانی ادھر ان کی برق جولانی میدان میں عجب ہیبت ناک تماشا دکھاتی تھی۔'' ۲۴

اسی کے مثل بزم کی محفلوں میں سرشار آزاد کے لیے داستانی کرداروں کی طرح تمام عیش وعشرت کے سامان مہیا کر دیتے ہیں۔ سرشار کی ہی بیانی لن ترانیوں کا نتیجہ ہے۔ سرشار کے خوبیِ بیان کے سبب فسانۂ آزاد کا حقیر سے حقیر واقعہ قاری دلچسپی سے پڑھ لیتا ہے۔ اقتباس:

''نواب کا کاملِ فن شہسوار، شبدیز باد رفتار، کوران کے تلے دبائے، باگ اٹھائے، آسن جمائے، مہمیز کا اشارہ کرتا، اکڑتا بررتا، کھٹا کھٹ جا رہا تھا اور پھٹا پھٹ کوڑے جما رہا تھا۔ اصیل گھوڑا، اور اس پر کوڑا، تاب کہاں، بلا کی جھپٹا، بگولا بن گیا۔ یہی معلوم ہوتا تھا کہ دریا لہریں مارتا ہے۔ ہوا بھی مقابلہ کو آئے تو پچھاڑیں کھا کے اس کی گرفت تک کو نہ پائے کیوں نہیں، نواب کے اصطبل کے گھوڑے، خاصے کے گھوڑے، پری زاد گھوڑے، دیو نژاد گھوڑے ہیں، کہ باتیں'' ۲۵

فسانۂ آزاد میں شروع سے آخر تک کثرت سے شعر وشاعری کا التزام رکھا ہے۔ یہ اہتمام مکالمے میں بھی نظر آتا ہے۔ یہاں سرشار اس وقت لکھنوی ماحول کے غماز کے ساتھ داستانی ادب کے ترجمان بھی نظر آتے ہیں۔ شعر وشاعری کا یہ کثرتِ استعمال ان کے ناول کو مزید رومانی بنا دیتا ہے۔ فسانۂ آزاد کی ابتدا ہوتے ہی ہمیں شاعری کی موسیقی نظر آتی ہے:

دیباچہ راز نکتہ سازان است ایں — فہرست خیال جاں گدازاں است ایں
تعویذِ دلِ سخن طرزاں است ایں — طومارِ جنونِ عشق بازاں است ایں ۲۶

اسی طرح کسی نئے بیان کے آغاز میں عنوان کے بعد سرشار اشعار پیش کر کے اپنی شعری ذوق کا اظہار کرتے ہیں۔ مکالمے میں شعروں کی بھرمار ان کے شعری ذوق کو ظاہر کرتا ہے۔ سرشار اگر کہیں پر شعر کا استعمال نہیں بھی کرتے ہیں تو ناول کے مختلف ابواب کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ جس سے ایک رومانی

اندازشروع سے آخر تک ہمیں فسانۂ آزاد میں موجود نظر آتا ہے۔

ناول میں ایک کے بعد ایک ہم وزن الفاظ، فقرے اور جملوں سے مقفع و مسجع نثر کا احساس ابھرتا ہے ساتھ ہی رعایتِ لفظی و معنوی کے ذریعہ سرشار نے داستان گو کے روانیِ الفاظ اور دلکش بیان کی اتباع کی ہے۔ مثال:

''عروسِ سالہ، آفت کی پرکالہ، خاتون مہ لقا حسن آرا کے طفیل میں سالک مسلک سداد میاں آزاد مادام، شموس حمیتکم الی یوم التناد کی حمیت مثلِ خورشید بخشی ہر مرز و بوم ہوگئی چار دانگ ہند میں عموماً اور متشرع اہل اسلام میں خصوصاً دھوم ہوگئی۔'' ۲۷

اسی طرح ایک موقع پر آزاد کی جدائی میں بے حال حسن آرا کی حالتِ زار کا بیان دیکھئے:

''ایک نوعروس سرمایۂ نازنینی۔ روکش لعبتان چینی ستم کوش، شیما گر کاروان ہوش، برہم زن خانمادیں، مہ جبین، ونازنین کو سرشام سے اپنے معشوق گل فام کی یاد آئی اور اس کی پیار پیاری صورت نظروں میں ایسی سمائی کہ عقل کو رو بیٹھے۔ صبر وشکیب کو ہاتھ سے دھو بیٹھی۔'' ۲۸

سرشار نے فسانۂ آزاد میں اس طرح کا اسلوب رواں رکھا ہے کہ ناول کا ہر کردار لگ بھگ ایک ہی طرح کی مرصع نثر استعمال کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ مکالموں سے زیادہ ناول کی زبان (جو خصوصی طور پر سرشار کی زبان ہے) اس اسلوب کی پیروی کرتی ہے جسے ہم قدما اور رجب علی بیگ سرور کی زبان کہہ سکتے ہیں۔

جامِ سرشار:

جامِ سرشار میں قدیم قصوں کی اتباع ماحول اور کرداروں سے زیادہ ان کے نثری پیرایۂ اظہار کے ذریعہ سامنے آتی ہے، جو ایک اہم نکتہ ہے جس سے سرشار اپنے ناولوں میں قدیم نثر کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ انہیں پڑھ کر ہمیں صاف محسوس ہوتا ہے کہ سرشار نے اس کی پیروی کی ہے۔ مثال دیکھیں:

''اب سنیے کہ محفل رقص و سرود آراستہ و پیراستہ ہونے ہی کو تھی کہ رئیس جم اقتدار نواب والا تبار مع مصاحبین و رفقائے سلیقہ شعار فٹن پر سوار ہو کر چلے سمند گھوڑیاں کنوتیاں بدل کر ہوا سے باتیں کرتی آتی ہیں کوٹھی کے ہر در و دیوار پر عالم نور ہے حیرت تھی کہ

یاللعجب یہ مکان ہے یا کوہ طور ہے۔ بیش بہا لمپ اور جھاڑ کنول سے جگمگاتی تھی دل کی کلی نسیم مسرت سے کھلی جاتی تھی۔'' ۲۹

سرشار نے جامِ سرشار میں شعروں کی روایتی استعمال کو اس طریق پر برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح داستان گو عنوان کے فوراً بعد اشعار بلکہ پوری غزل کا اہتمام کرتے ہیں۔ جامِ سرشار کے اکثر باب میں بھی یہی طریقہ اختیار کیا ہے۔ علاوہ ازیں جن ابواب کی ابتدا اشعار سے نہیں ہوئی ہے، ان میں بھی دو تین سطروں کے بعد اشعار ضرور لائے گئے ہیں۔ چند مثال دیکھیں:

(۱) دور تیسرا'' عنوان- سواری باد بہاری

'' جو ٹھسّے سے اُسدم سواری چلی ☆ کہے تو کہ بادِ بہار چلی (ایضاً، ص:۶۶)

(۲) دور چھٹا'' عنوان- بزم شراب (ایضاً، ص۱۲۹)

دور بارہواں'' بہ عنوان سناٹا (ایضاً، ص۲۹۲)

ناول کے چھٹے دور کے بزم شراب کے عنوان سے قائم کیے ہوئے باب کے آغاز میں ایک پوری غزل موجود ہے۔ اسی طرح عنوان سناٹا سے متعلق غزل لائے ہیں۔ ناول میں اکثر ابواب کی ابتدا میں حسب عنوان مکمل غزل یا اشعار کا اہتمام ایک ضروری امر کے طور پر ہوا ہے۔

جامِ سرشار کی نثر میں سرشار کہیں کہیں مبالغہ آرائی کے ذریعہ متن کو داستانی رنگ دیتے ہیں۔ کسی ماحول کی منظر کشی یا کسی شخصیت کی تعریف میں توصیفی الفاظ کو مبالغے کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ یکے بعد دیگرے لفظوں کے بیان میں توازن و تناسب کے ذریعہ مسجع و مرصع اسلوب سازی جامِ سرشار میں دکھتی ہے۔ ناول میں منظر کشی کی یہ مثال دیکھیں:

'' دو گھڑی دن رہے جب کہ مہر تاباں کی اشعۂ زرنگار چراغ تہ دامن کی طرح جھلملانے لگیں اور ہلال رکاب تو سن گلرخان فرخار کی طرح چرخ نیلی پر نظر آیا۔ نواب دارا و دبان اور ان کے یار طرح دار ساہوکار باغ و بہار کھلی ہوئی بیش بہا بردہم گاڑی پر بصد انداز امیرانہ شانِ خسروانہ سوار ہوئے ان گلبدن غنچہ دہن۔ یہو دنوں کے اشتیاق دید میں امین آباد چلے گھوڑیاں ہوا سے باتیں کرتی ہوئی زمین پر قدم ہی نہیں دھرتی تھیں معلوم ہوتا تھا کہ اب اڑیں اور اب اڑیں۔ یہ گاڑی ہے یا اڑن کھٹولا

ہے۔کنوتیاں بدلتی ہوئی۔اس طرح جاتی تھیں جیسے چکارا تڑپتا ہے اور تیز قدمی پر ایسی
بنتی ہوئی کہ شوخی قدم قدم پر بلائیں لے اور باتیں ہمہ مصرع:

سبکِ خیز اس قدر ہلنے نہ پائے پیٹ کا پانی ۴۰

اس اقتباس میں سرشار کی نثر نگاری ہمیں سرور کے نثری تحریر کی یاد دلاتی ہے۔اس کے علاوہ کردار کے بیان میں لفظوں کے خوبصورت استعمال کی مثال ملاحظہ فرمائیں:

''مست صہبائے ناز۔سراپا انداز،شیریں حرکات انتخاب مہوشانِ کائنات۔مہ لقا،
سمن سیما،ایک ایک ادا میں سوسو کی گھاتیں،پیاری پیاری بھولی بھولی یادیں،کبھی آپ
ہی آپ لجانا،کبھی مسکرانا،کبھی پیشانی نورانی پر عرق آنا۔''۴۱

اس اقتباس میں ہم دیکھتے ہیں کہ سرشار نے ناول کے کردار کے لیے القاب و آداب کا استعمال کیا ہے۔کسی کردار کی شان میں مخصوص جملوں سے اس کی شخصیت کو امتیاز بخشنا،انہیں قد آور بنا کر پیش کرنا داستان گو کا محبوب عمل رہا ہے۔ان مثالوں سے قدیم نثر کی طرف سرشار کی دلچسپی کا اندازہ ہمیں بہ خوبی ہوتا ہے۔

اسی طرح جامِ سرشار میں پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اپنے علمیت کا جوہر بھی دکھایا ہے۔انھوں نے داستان گو کی طرح ناول میں بیانات کو طول دینے کی کوشش کی ہے۔جیسا کہ سرشار نے کرداری خاکہ 'مولوی مختار الحق' کے ذریعہ سحر کی قدیم روایت اس کے اقسام اور طور طریقوں پر مفصل روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔حالانکہ اس تفصیل کے نہ ہونے سے ناول کے قصے میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔اس کے برعکس یہ بیانات ناول کے پلاٹ کو متاثر کرتے ہیں۔

جامِ سرشار میں ہمیں سرشار کا خاص رنگ نظر آتا ہے جو کہ داستانوں سے مماثل ہے۔سرشار کسی بھی واقعہ کو بیان کرنے کے بعد یا دوسرے واقعہ کو شروع کرنے سے قبل ناظرین کو مخاطب کرنا نہیں بھولتے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ داستان کے سامعین کی طرح ناول کے قاری بھی ان کے سامنے موجود ہوں۔سرشار ان کی طرف متوجہ ہو کر یہ قصہ سنا رہے ہوں،مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

''حضرات ناظرین! کچھ سمجھے بھی،جی! یہ راز و نیاز کی باتیں ہیں۔''

''حضرات آتشِ تن اور پختہ مغزان جنوں خوب جانتے ہیں کہ جس وقت عاشق زار اپنے
معشوق گلعذار کو کسی خفیف بات کے سبب سے آزردہ خاطر پاتا ہے تو جھوٹ موٹ کا

رونا دھونا اور روٹھنا منانا کس درجہ لطف دکھاتا ہے۔‘‘ ۳۲؎

یہی سبب ہے کہ آل احمد سرور نے ان کی نثر کو’فسانۂ عجائب‘ کی ترقی یافتہ شکل قرار دیا ہے۔

’’ان کا طرز نثر اردو کے ارتقا کے لحاظ سے نذیر احمد سے زیادہ قدیم ہے، یہ فسانۂ عجائب کی ترقی یافتہ صورت ہے۔‘‘ ۳۳؎

سیرِ کہسار:

ناول کے اسلوب پر قدیم رنگ غالب ہے۔ سرشار نے اپنے تجربے کے ذریعہ اس کے کرداروں اور پلاٹ کو بہت زیادہ داستانی ہونے نہیں دیا ہے پھر بھی اپنی زبان و بیان کو اس سے باز رکھنے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ ناول کا بیانیہ اس کا اظہار کرتا ہے۔

سیرِ کہسار کا زیادہ تر حصہ مکالماتی انداز نگارش کا مرہون منت ہے۔ کرداروں کے ساتھ ساتھ مکالمے کی کثرت ناول میں ملتی ہے۔ کرداروں کی زبان کی سادگی اور روزمرہ کی سلاست اسے داستان کی اتباع سے محفوظ کرتے ہیں۔ باوجود اس کے مکمل ناول میں سرشار کو یہ کامیابی نہیں ہو پائی ہے۔ سیرِ کہسار کا بیانیہ کافی حد تک داستانی رنگ سے متاثر ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ان خاص لوازمِ داستان کے استعمال میں وہ عرق ریزی اور کثرت نہیں جن سے فسانۂ آزاد معمور ہے۔

سرشار نے ناول میں لفاظی کے فن سے کسی طرح کا گریز نہیں کیا ہے۔ ان کے بیانات میں مبالغہ آرائی کی آمیزش داستان گو کی طرح ہے۔ کسی کردار کے تعارف یا واقعات کے بیان میں دلکش القاب و آداب کی آمیزش سے جادو بیانی کا احساس ابھرتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کریں:

عشق در آمد زور گفت سلام علیک
عقل بردن شدز سر گفت سلام علیک

شاہد نسترن بنا گوش یعنی دلبر چوڑی فروش نے تھوڑی ہی دیر میں مثل طاؤس طنّاز باصد ہزار عشوہ و ناز، نواب رونق جنگ بہادر کی محل سرائے دلکش کو رشک گلزار فرخار بنایا۔ نواب ہلال رکاب محمد عسکری صاحب کہ دام طرۂ تابدار و مشک بار کے اسیری اور تیز نگاہ کے گھائل تھے۔ اس رشک پری کی دلبری دیکھ کر اور بھی خود رفتہ ہو گئے اور اس مرتبہ وہ معشوقۂ عاشق کشی ستم گر اس درجہ بناؤ چناؤ کر کے آئی تھی کہ رضوان اگر دیکھ پاتا تو

حور وغلمان دونوں کو اس پر نچھاور کر دیتا۔‘‘۳۴

اس اقتباس میں سرشار نے ناول کے اسلوب کو اپنے مبالغہ آمیز بیان سے داستانی اسلوب کے مماثل کر دیا ہے۔ اقتباس میں موجود ایک ایک لفظ کو برتنے کا انداز ماقبل قصہ گو کی طرح ہے۔ ناول کے متن میں سلاست و سادگی کے بجائے یہ داستانی پیرایۂ اظہار کا سلسلہ محض کرداروں کے تعارف میں ہی نہیں ہوا بلکہ وہ بعض دفعہ معمولی سے مناظر کے بیان میں بھی داستانی مبالغہ آرائی کو لازم خیال کرتے ہیں۔ مثال دیکھیے :

بہار آئے الٰہی چمن پری ہوجائے
یہ زرد زرد ہر اک شے ہری ہری ہوجائے

اللہ اللہ۔ آج گلشن مضمون میں وہ روح افزا بہار ہے۔ کہ ماہ فروردیں بھی اس پر نثار ہے۔ رہا صد سالہ کے ہاتھوں میں جام مُل ہے۔ اور یوسفِ گل کی بغل میں زلیخائے بلبل۔ حوران بہشتی خلد علیین اور مسیحان ملاء اعلیٰ چرخ بریں سے فرشِ زمیں پر بہار کا جوبن لوٹنے آئے۔ رضوان اگر اس بہار طرب افزا کو دیکھ پائے ،تو بہشت کو بھول جائے۔ باغ بہشت میں یہ بہار جاں فزا کہاں۔ حوروں میں مہ جبینانِ ہند کا ساز و انداز و کرشمہ و ادا کہاں۔‘‘۳۵

علاوہ ازیں سرشار سیرِ کہسار میں قدیم ماہرفن کے مانند ہم وزن الفاظ و قافیہ پیمائی کے ذریعہ مرصع عبارت آرائی کی جا بجا مثالیں پیش کرتے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ ناول کا اسلوب اور ماحول اس انداز کا حامل نہیں ہے۔ مگر سرشار کے ذہن انہی اثرات سے مرصع تھے۔ اس لیے انھوں نے سلالت کے باوجود اس خصوصی رنگ کو برقرار رکھا ہے۔ ایک اور مثال دیکھیں :

’’ایک تو فرخ میدان۔ دوسرے باغ سنسان۔ گانے والی رشک حور۔ اس پر طرۂ شب دیجور۔ ہاتھ کو ہاتھ نہیں سوجھتا ،اور بجلی کی چمک اور رعد کی کڑک مستزاد۔ قمریوں کی نازک آوازی نے لطف طرب کو دوبالا کر دیا۔‘‘۳۶

ناول میں داستانی انداز کی شباہت کردارکشی میں بھی نظر آتی ہے۔ سرشار نے انہیں داستانی کرداروں کی طرح خصوصی القاب و خطاب سے نوازا ہے۔ جیسا کہ نواب محمد حسن عسکری کا خطاب

'صاحب صولت جنگ' اور لقب 'ہلال رنگ' ہے۔ اسی طرح نواب کی بیگم 'نواب نادر جہاں' خطاب رکھتی ہیں۔ قصے میں کرداروں کی شخصیت و مرتبہ کا لحاظ کرتے ہوئے القاب کی شمولیت بے ساختہ داستانی عہد کی یاد تازہ کرتی ہے۔ اقتباس:

''اس سین کو یہاں پر چھوڑیے۔ اب سنیے کہ نواب قمر رکاب، محمد عسکری بہادر، صولت جنگ فرحان وشادان، خانہ باغ میں صبح کے وقت ٹہلتے تھے، اور مصاحبوں میں صرف داروغہ ساتھ تھا اور کوئی نہ تھا۔'' ۳۷

'سیرِ کہسار' گو کہ ایک ناول ہے۔ اس کے باوجود مکمل ناول میں ان کا انداز بیان ایک ناول نگار سے جداگانہ ہے۔ ناول کے متن کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے گویا وہ قصہ کے ایک ایک واقعات سامعین کے گوش گزار کر رہے ہیں۔ اس بات کا اندازہ ہمیں ناول کے متن میں لائے گئے مخصوص جملوں سے ہوتا ہے:

''حضرات ناظرین۔ اس قصہ کو چھوڑ کر ذرا فریز رصاحب کا حال سنیے کہ ان پر کیا گزری۔'' (ایضاً، ص: ۲۷۷)

''ناظرین فسانہ خود ہی سمجھ سکتے ہیں کہ محمد عسکری کا دل اس وقت کس قدر خوش ہوگا۔'' (ایضاً، ص: ۳۰۸)

''حضرت ناظرین! نواب محمد عسکری صاحب کے خیالات فی نفسہ برے نہیں۔'' (ایضاً، ص: ۴۰۳)

اس طرح کے جملوں سے یہی تصور ابھرتا ہے کہ ناظرین و سامعین سرشار کے سامنے ہیں اور سرشار ان کے سامنے قصہ گوئی کا شغل فرما رہے ہیں۔

ناول کے قصے میں ہمیں ایک کردار 'راوی' کی خصوصی موجودگی دکھائی دیتی ہے۔ اس کردار کے قول سے اس کے متعلق ذرا بھی اندازہ نہیں ہوتا، چونکہ یہ کردار ناول کی صفحات میں موجود ہے، پھر بھی قصے کے کرداروں میں اس کا شمار نہیں۔ اس کے برخلاف یہ کردار قصے کے دیگر کرداروں کے عمل و حرکات پر طنز و خیال کے ذریعہ آزادانہ اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے۔ اس خصوصیت کے اعتبار سے یہ کردار داستان گو کے مانند دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ فسانۂ آزاد کے مقابلے 'سیرِ کہسار' میں اس کی موجودگی کسی حد تک کم ہے۔ چند مثالیں غور کریں:

''راوی-لاڈو نے اچھی کھری کھری سنائی کہ محمد عسکری کو اگر پاس اور خیال ہے تو صرف اس قدر کہ بیگم وثیقہ دار ہیں، جوان ہیں، روپے والی ہیں۔''۳۸

راوی -''دریں چہ شک ضعیف الاعتقادی کے تو حضور دشمن ہیں۔ اللہ آزاد خیالات کے آراستہ مزاج پیدا کہاں ہوتے ہیں۔چشم فلک نے بھی نہ دیکھے ہوں گے۔''۳۹

مندرجہ بالا ان مثالوں میں ہمیں راوی کی موجودگی اور اس کے خیالات کا اظہار بہ خوبی ہوتا ہے۔علاوہ ازیں سرشار ناول کے متن میں اس طرح کے جملوں کا التزام بغیر کسی کردار کا سہارا لیے بھی کرتے ہیں۔ درحقیقت اس طرح کے جملے ناول کے تسلسل میں مخل ہوتے ہیں۔مثال دیکھیے:

''نازو اور قمرن اور نواب صاحب کو تو ابھی باغ ہی میں مزے لوٹنے دیجیے۔ اور اب منشی مہراج بلی صاحب کی حالت زار کا حال سنئے کہ گھر کے رہے نہ گھاٹ کے۔''۴۰

اس جملے میں ہمیں کردار 'راوی' کی موجودگی محسوس ہوتی ہے۔ حالانکہ یہاں اس کی ذات کا نام و نشان نہیں۔ ناول کا اسلوب اس طرح کے بیانات کے لیے مناسب نہیں جب کہ داستانوں میں اس سے گریز نہیں۔

'سیرِ کہسار' میں فسانۂ آزاد کے بالمقابل فارسی آمیز نثر اور اشعار کا استعمال کافی کم ہوا ہے۔ اس کے باوجود ناول نگار کبھی کبھی حسب ضرورت اور کبھی حسبِ منشا اشعار کا التزام کرتا ہے۔

ناول میں اشعار اور فارسی زدہ نثر کا استعمال محض متن تک محدود نہیں۔ سرشار نے ناول کے مختلف ابواب کو بھی فارسی تراکیب اور شعر کے مصرعوں سے مزین کیا ہے۔ مثالیں:

''فارسی عنوان'' (۱) رسیدہ بود بلائے ولے بخیر گزشت (۱۷) (۲) شکر ایزد کہ میان ممن داد، صلح فتاد (۶۷۹)

(شعری عنوان) فصل بہار آگئی موسم بدل گیا (۱۰۷) -خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا-۶۱۳، میرے ویرانے میں بھی ہو جائے دم بھر چاندنی (۳۷۵)

ان کے علاوہ ناول نگار نے عنوانات میں ضرب المثل ، محاورے ، روزمرہ اور فارسی تراکیب کو بھی شامل کیا ہے۔مثالیں:

''روٹھے کو منانا (۱۱۵) سوت نہ کپاس کوری سے لٹھم لٹھا (۱۲۲) اوچھے کے گھر تیتر

(۲۷۰) بے حیا کی بلا دور (۱۴۴) ای کس برتے پر تتا پانی (۴۶۳)

ناول 'سیر کہسار' کی ایک اہم خصوصیت جس سے سبھی داستانی قصے تقریباً خالی نہیں ہیں۔ اپنے خصوصی عہد کے رسم و رواج معاشرتی خصائص کا بیان ہے۔اس اعتبار سے ان کے ناول فسانۂ آزاد کی اہمیت مسلم ہے۔'سیرِ کہسار' میں بھی داستانی اشتراک ہے، جیسے کہ اس وقت کے ایک معاشرتی رسم کو بیان کرنے کے لیے باقاعدہ طور پر عنوان کا قیام کیا ہے۔اس منظر کو سرشار نے تمام جزئیات کے ساتھ قلم بند کرنے کی کوشش کی ہے۔اقتباس دیکھیں:

''نواب عفت آرا بیگم کے صاحب زادۂ بلند اقبال، وخجستہ خصال کی مونچھوں کا کونڈا اس کی تقریب کی دھوم دھام، اور تزک و احتشام یادگار زمانہ بلکہ بجائے خود ایک دلچسپ ودلربایانہ ہے۔''[۱۴]

سرشار ایک چھوٹی سی رسم کو اپنے بیان کے ذریعہ نہایت دلچسپ طریقے سے ناول میں پیش کرتے ہیں۔ اس طرح کے بیانات ناول میں جتنی کثرت سے ملتے ہیں۔سیر کہسار کے متن میں ان کی اتنی کثرت نہیں۔

عبدالحلیم شرر:

ملک العزیز ورجنا:

ملک العزیز ورجنا میں داستان گوئی کے اثرات محض پلاٹ، کردار ومنظر نگاری تک محدود نہیں ہیں۔ ناول کے اسلوب وزبان میں بھی اس کا اثر نظر آتا ہے۔اس ناول میں شرر کی انشا پردازی کا جوہر دکھائی دیتا ہے۔اس کے پہلو بہ پہلو ان کی قصہ گوئی میں داستان گوئی کی مشابہت ملتی ہے۔

ناول میں شرر نے زبانی سطح پر داستانی رموز اس حد تک استعمال کیے ہیں کہ بیک وقت پلاٹ، کردار ومنظر نگاری اس سے متاثر دکھائی دیتے ہیں۔

شرر نے ناول میں اپنی زبان کو خوبصورت دلکشی عطا کرنے کے لیے مختلف شعری صنعتوں کا استعمال کیا ہے۔منظر نگاری کی یہ مثال دیکھیں:

''سمندر کی سطح آب سے بہت زیادہ بلندی تک یہ سیاہ عمارت ایک قوی ھیکل دیو کی طرح آسمان میں سرگڑوئے کھڑی ھے۔ بلندی سے ملے ھوئے کچھ بے ترتیب کنگرے نظر آتے ھیں۔ بے ترتیبی کی یہ وجہ کہ بہت سے گر پڑے ھیں......مگر وحشی مزاج موجیں ان موھوم تاروں کو جھٹکے دے دے کے اپنی گود سے پھینکتی ھیں اور کمبخت ہمدردان قوم اسلام کی طرح عمارت کے پشتوں سے جا جا کے سرٹکرانے لگتی ھیں۔ عمارت کے تینوں طرف کے پشتے بڑے تحمل کے ساتھ جس طرح آج کل کے مسلمان جور زمانہ سہتے ھیں سمندر کی بے باک لہروں کی مار کھا رہے ھیں۔'' ۴۲؎

مندرجہ بالا عبارت میں شرر نے سیاہ عمارت کو قوی ہیکل دیو سے تشبیہ دی ہے۔ ناول میں اسی طرح غیر جاندار چیزوں کو جاندار اشیاء سے مشابہت دینے کا سلسلہ ملتا ہے۔ جس کے سبب وہ غیر فطری مناظر کو مجسم کر دیتے ہیں اس اقتباس میں اپنے عہد کے مسلمانوں کے صبر و تحمل کو عمارت کے پشتوں سے مماثل کیا ہے۔ علاوہ ازیں متن میں اکثر دفعہ مماثلت کے برعکس تقابلی انداز ملتا ہے۔ کردار کے افعال و حرکات کے اظہار میں بھی وہ داستانی عناصر سے کام لیتے ہیں۔ مثال:

''حوروش اور ملائک فریب ورجنا کو کسی طرح چین نہ پڑتا تھا۔ اس کے نازک دل پر وہ صدمہ تھا جس کو بڑے مستقل مزاج لوگ بھی نہیں برداشت کر سکتے۔ پلک جھپکنا دشوار ھو گیا۔ کروٹوں پر کروٹیں بدلتی تھی اور گھبرا گھبرا کے خیمے کے چاروں طرف دیکھنے لگتی تھی۔ وہ حقیقت میں فرشتہ یا پری تھی کیوں کہ ان دونوں کی نسبت سنا گیا ھے کہ رات بھر جاگا کرتے ھیں۔'' ۴۳؎

مندرجہ بالا اقتباس میں بھی ورجنا کی حالتِ اضطراب کا یہ بیان داستانی اثر لیے ہوئے ہے۔ ہیروئن کی طرح ملک العزیز ورجنا کا ہیرو بھی اپنی شخصیت میں یہی پہلو لیے ہوئے ہے۔ مثال دیکھیے:

''ان سب باتوں کے ساتھ اس کے چہرے کی متانت اور سنجیدگی پھر اسی سنجیدگی کے ساتھ ملا ھوا نوجوان کا رعب داب سب نے مل کر کچھ ایسی دل بری پیدا کر لی ھے کہ حسن پرست خصوص وہ دوشیزہ لڑکی جسے اور جس کے ماں باپ کو اس کے حسن پر غرور کرتے چودہ برس گزر گئے

ھوں یہ بے مثل و بے نظیر صورت دیکھ کر کبھی اپنے دل پر قابو نہیں رکھ سکتی۔''[۴۴]

ان دونوں مثالوں سے شرر کے اسلوب بیان کی وضاحت ہوتی ہے۔

شرر نے ناول میں داستانی بیانیہ کا ایک اہم اصول برقرار رکھا ہے۔مختلف داستانوں میں قصہ بیان کرتے ہوئے داستان گو سامعین کو اپنی ذات کا احساس کرانے کے لیے اسلوب کی سطح پر ایسے حربے استعمال کرتے ہیں کہ سامع اسے یک لخت فراموش نہیں کر پاتا۔کہانیوں کے درمیان اس طرح کا عمل نہ صرف سامع کی دلچسپی دوچند کرتا ہے۔علاوہ ازیں اس سے قصے پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔

ملک العزیز ورجنا کے متن میں شرر داستانی بیانیہ کا یہ مخصوص انداز اپنائے ہوئے ہیں۔قصہ میں مختلف مقامات پر ناول نگار کے جملوں اور چند لفظوں کی موجودگی سے ناول کا بیانیہ اور پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔ساتھ ہی ناول میں قصہ گو کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔چند مثالیں دیکھیے:

''یہ منظر جو اس وقت ھمارے ترکی نوجوان کے خیمے کے سامنے ھے، ھر دل پر بلا کا اثر ڈال سکتا ھے۔'' (ایضاً، ص۱۴۲)

''یہ عالم ھے اور ھمارا بہادر نوجوان دلی جوش اور ولولوں کو دبا دبا کے سیر دیکھتا ھے اور جب اس کی طرف کا کوئی سپاھی گرتا ھے خون کے گھونٹ پی کر رہ جاتا ھے۔''[۴۵]

ان مختلف مثالوں میں چند لفظوں کے استعمال سے داستان اور ناول کے درمیان تمیز مشکل ہوتی ہے۔ناول کی ایک اہم خصوصیت اس کا تحریری بیانیہ ہونا ہے۔اس لیے تحریر کے وقت ناول نگار ایسے لفظوں اور جملوں سے بچتا ہے۔جو اسے داستانی شباہت دیں۔ملک العزیز ورجنا میں اکثر مقام پر اس طرح کے بیان نظر آتے ہیں جو داستانی اثر سے ناول میں داخل ہو گئے ہیں۔مزید ایک مثال دیکھیں:

''ھائے افسوس اس حورِوش پر تو سونے کا مرصع زیور خوب پھبتا! لوھے کے طوق و سلاسل کیوں پہنائے گئے ھیں؟ مگر حسرت و بے کسی کی ادا میں یہ وزنی زیور ھی خوب بہار دکھا رھے ھیں۔اب دیکھنا چاھیے کہ زمانہ اس وقت کس رنگ پر ھے۔''[۴۶]

شرر کے اس جذباتی بیان نے ناول میں ان کا مطمحِ نظر ظاہر کر دیا ہے۔علاوہ ازیں قصہ گو کے مانند ناول میں راوی کی موجودگی بھی معلوم ہوتی ہے۔

اس طرح کے بیانات ناول کے فن سے مختلف ہیں۔ جو قصے کی زبان کے ساتھ اس کے تسلسل کو بھی ضرر پہنچاتے ہیں۔

ناول میں شرر کی زبان 'مبالغہ' کی خصوصی صفت لیے ہوئے ہے۔ ناول نگار نے اکثر اوقات کسی واقعہ، منظر کی سیدھے سادے بیان کے بجائے اسے نہایت بڑھا کر بیان کے انتہائی درجے پر پہنچانے کی سعی کی ہے۔ اس سے ناول میں ایک غیر فطری تصور ابھرتا ہے۔ انشا پردازی میں اس تصنع اور مبالغے سے ناول کی سادگی مفقود ہوگئی ہے۔ ایک مقام پر نمود سحر کے فطری سین کو شرر اپنے بیان سے کسی قدر تخیل آمیز کر دیتے ہیں۔ مثال:

> ''مسیحی ھنوز قلعہ بندی ھی میں مشغول تھے کہ تارے جھلملانے لگے۔ آسمان پر رات کی جو سیاہ چادر پڑی تھی وہ کسی کی چولی کی طرح مسک گئی، اور کسی کے کندنی رنگ کی طرح آفتاب کی اجلی روشنی سفیدۂ صبح کی درزوں سے جھلک دکھانے لگی سناٹے اور سکوت کا دامن قدرت کی نقیب چڑیوں نے اپنی نازک منقاروں سے چاک کیا۔'' ۴۷

اس اقتباس میں تمثیلی پیرائے بیان کا نمونہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مخصوص لفظوں کے استعمال سے شرر نے فطری منظر کو تخیلاتی و تجسیمی کر دیا ہے۔

منظر کشی میں زبانی سطح پر اس تبدیلی کے ساتھ واقعات و مکالمے کو بھی مبالغے کے رنگ سے ملا دیا ہے۔ شرر تاریخ کے پرعظمت کرداروں سے ایسی باتیں کہلواتے ہیں جس میں مبالغے کی آمیزش پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ناول میں جب سلطان افسر سے ورجنا کے متعلق دریافت کرتے ہیں، اس وقت افسر کا جواب حیران کن ہوتا ہے۔ جو بہ ظاہر مبالغے کا ہی نتیجہ معلوم ہوتا ہے:

> ''سلطان: وہ کہاں ھے؟ اسے میرے سامنے لا کے حاضر کرو۔
>
> افسر: خداوندوہ بڑی باعفت عورت ھے۔ دربار عام میں کیوں کر حاضر ھوسکتی ھے؟ ۴۸

اسی کے مانند ناول میں ایک مقام پر جب ورجنا عیسائی فوج کے افسر کو قتل کر دیتی ہے اس موقع پر سلطان کا بیان مبالغہ آرائی سے لبریز ہے:

> ''شاہ زادی ورجنا بڑھ کے آئی اور سر جھکا کے ادب سے کھڑی ہوگئی۔ سلطان صلاح الدین نے جوش و مسرت سے اپنی بہادر اور

پری چہرہ بہو کو چھاتی سے لگا لیا اور کہا......اے شاہ زادی تو نے اسلام
کی سچے دل سے خدمت کی۔ خدا ان خدمتوں کو قبول کرے۔ تیرا وطن
انگلستان پھر ایسی لائق، شائستہ، حوروش اور پاک باز عورت نہ
پیدا کر سکے گا۔'' ۴۹؎

کرداروں کے مکالمے میں جذبات کی پیش کش ناول کی ایک عام خصوصیت ہے لیکن شرر کی مبالغہ آرائی نے کلام میں جذباتی اظہار کو تصنع کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ناول میں کرداروں کے کلام، منظر کے بیان کے ساتھ کرداروں کے حالات کو بھی شرر اسی مبالغہ آمیز انداز میں پیش کرتے ہیں۔

ناول میں چند ایک مقام اس طرح نظر آتے ہیں۔ جہاں ناول نگار کے انداز بیان اور داستان گو کے انداز بیان میں کسی طرح کی تمیز نہیں ملتی۔ یہ اثرات کرداروں کے کلام میں بھی دکھتے ہیں۔ داستان کے قصوں سے متاثر ملک العزیز ورجنا کے یہ کردار بعض دفعہ کچھ اس قسم کی گفتگو کرتے ہیں۔ گویا وہ کوئی داستانی پیکر ہوں۔ مثال دیکھیے:

''اگر چہ میرا بھائی مارڈالا گیا مگر میں خوش ھوں کہ آپ کے ھاتھ سے مارا گیا۔ اگر کسی
کمبخت عیسائی کے ھاتھ سے مارا جاتا تو عمر روتی اور نہ روچکتی۔ آپ ذرا کان لگا کے میرا
پر درد حال سن لیں۔ ۵۰؎

اس طرح کے جملے داستانی کرداروں کی ہی خصوصیات ہوتی ہیں۔

فردوسِ بریں:

ایک اچھے انشا پرداز کی حیثیت سے شرر اپنے ناول کے لیے ایسی نثر کا انتخاب کرتے ہیں، جس کے سبب قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ 'فردوس بریں' میں شرر نے مختلف کرداروں کے لیے جس طرح کا اسلوب ولب ولہجہ اختیار کیا ہے، وہ ان کرداروں کے حسب حال ہے۔ مثال کے طور پر ناول میں ہمیں 'شیخ وجودی' جیسا ماہر دین شخص دکھائی دیتا ہے۔ جو اپنی زبان وقوت بیان کے ذریعہ دیگر کرداروں کو متاثر کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے اثر انگیز بیان سے حسین کی قوت فکر مکمل طور پر سلب ہو جاتی ہے۔ اس کردار کے لیے ایک پر زور واثر انگیز بیان شرر کی ایک صفت کمال ہے۔ ناول میں اسی طرح کردار حسین اور زمرد بھی

موجود ہیں۔ان کی زبان کرداروں کے حسب حال مطلق سادہ پن لیے دلچسپیوں سے بھرپور ہے۔'فردوس بریں' میں مکالموں کے علاوہ واقعات کے بیان میں بھی شرر اپنی مخصوص نثری لوازمات کے ساتھ کامیاب نظر آتے ہیں۔

اس کے باوجود 'فردوس بریں' میں چند خامیاں موجود ہیں۔'فردوس بریں' میں فطری سادگی مفقود ہے۔شرر کے پرتصنع انشاپردازی اور رومانی بیان نے ناول کی زبان کو متاثر کیا ہے۔جس کے سبب بیشتر مقامات پر ہمیں ناول کی فضا غیر حقیقی و مصنوعی معلوم ہوتی ہے۔شرر نے 'فردوس بریں' میں دلکشی و رومانی فضا قائم کرنے کے لیے ان عناصر سے بھی فیض اٹھایا ہے، جن کی کڑیاں داستانوں سے جا ملتی ہیں۔

اس کی ایک مثال ہمیں ناول کے ابتدائی حصے میں دیکھنے کو ملتی ہے۔جب زمرد کی گفتگو کے ساتھ ناول نگار بنا کسی تبدیلیِ پیراگراف کے اس کی کیفیت کی وضاحت کرنے لگتا ہے:

> ''زمرد (پھر ٹھنڈی سانس لے کر) خدا جانے وہاں تک پہونچنا بھی نصیب ہوتا ہے یا نہیں! راستہ کی دشواریاں مشہور ہی ہیں۔کوئی خوش نصیب مسافر ہوتا ہوگا جو پریوں کے ہاتھ سے بچ کر نکل جاتا ہو اور اگر ان سے بچ بھی جائے تو ملاحدہ کیوں چھوڑنے لگے۔زمرد میں اس وقت غیر معمولی تغیر پیدا ہو گیا ہے۔اس مقام نے اسے کوئی خاص یاد دلا دی ہے، جس کی وجہ سے وہ چاروں طرف کے منظر کو ہر طرف سے مڑ مڑ کر دیکھ رہی ہے۔اور بار بار آہ سرد بھرتی ہے۔''[۱۵]

اس اقتباس میں شرر نے مکالمے اور راوی کے بیان میں کوئی تمیز روا نہیں رکھی ہے۔ایک ہی پیرا میں کرداروں کے گفتگو و حالات کو بنا کسی امتیاز کے بیان کرنا داستانی بیان کا حصہ ہے۔ناول میں اس کے مخالف کسی عبارت یا بیان کو رقم کرتے ہوئے اس کے اصول سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔شرر نے ماقبل کہانیوں اور داستانی تربیت سے ناول میں استفادہ کیا ہے۔

بیان میں اس طرح کی غیر متوقع تبدیلی داستانوں میں ایک عمومی امر ہے۔دراصل اس طرح داستان گو قصوں کے حقیقی ہونے کا التباس دیتا ہے۔ساتھ ہی اس امر سے سامعین کی دلچسپی بھی بڑھتی ہے۔

ذہنی وضع قصوں کو سچے واقعے کی طرح بیان کرنا داستان گو ضروری خیال کرتے تھے۔اس کے لیے وہ کہانی کی ابتدا سے ہی ایسے الفاظ میں مقام و مناظر کا بیان کرتے کہ وہ حقیقی معلوم ہوں۔مثال کے طور پر

داستان باغ و بہار:

''اب آغاز قصے کا کرتا ہوں، ذرا کان دھر کر سنو اور منصفی کرو۔ سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے کہ آگے روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیرواں کی سی عدالت اور حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ (جس کو استنبول کہتے ہیں) اس کا پائے تخت تھا۔'' ۵۲

'فردوس بریں' میں شرر نے ابتدائے ناول میں قاری کی دلچسپی اخذ کرنے کے لیے کچھ ایسا ہی حربہ اختیار کیا ہے۔ ناول کے ابتدائی جملے دیکھیں:

''اب تو ۱۶۵۱ء ہے۔ مگر اس سے ڈیڑھ سو سال پیشتر سیّاحوں اور خاصیۂ حاجیوں کے لیے وہ کچی اور اونچی نیچی سڑک نہایت ہی اندیشہ ناک اور پر خطر تھی جو بحرِ خزر (کیسپن سی) کے جنوبی ساحل سے شروع ہوتی ہے۔ اور شہر عامل میں ہوتی ہوئی شاہ نامے کے قدیم دیوستان یعنی ملک ماژندران اور علاقہ رود باد سے گزرتی اور کوہسار طالقان کو شمالاً جنوباً قطع کرتی ہوئی شہر قزوین کو نکل گئی ہے۔ .... اس جگہ پر اور ایسی حالت میں شمال کی طرف دو مسافر سر سے پاؤں تک کپڑوں میں لپٹے اور دو بڑی بڑی گٹھریوں کی صورت بنائے ہوئے آہستہ آہستہ آ رہے ہیں۔'' ۵۳

کہانی کی صداقت ثابت کرنے کی خاطر ایک غیر واقع قصے کو شرر اس کی تمام وضاحتوں کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری اسے سچ سمجھ لے۔ داستان گو زبانی جوہر اور جادو بیانی پر خصوصی توجہ دیتے تھے۔ شرر نے بھی ناول کی نثر کو مسجع کرنے اور اسلوب کو رومانی کشش دینے کی کوشش کی ہے۔ ہمیں ناول میں کہیں مقامات و مناظر کا سیدھا سادہ بیان نہیں ملتا۔ اس کے لیے مختلف شعری وسائل کا استعمال شرر نے کیا ہے۔ اس قسم کی ایک مثال ملاحظہ فرمائیں:

''نغمہ سنج طیور بھی یہاں کثرت سے نظر آئے جو ہر طرف شاہدانِ چمن کے حسن و جمال پر صدقے ہوتے پھرتے تھے۔ شام ہو رہی تھی اور یہ جوش سے بھرے ہوئے عاشقانِ شاہد گل اپنے معشوقوں کو آخری الوداع کہہ رہے تھے...... یہ کہہ کر زمرد ایک نازک بدن اور چست چالاک ہرنی کی طرح چاروں طرف دوڑی اور ایک بڑے پتھر کے

پاس ٹھہر کر چلائی آہ یہی میرے بھائی کی قبر ہے۔''۵۴؎

مختلف شعری وسائل سے مرصع ایک مختصر اقتباس ملاحظہ کریں:

''نرم اور نظر فریب سبزے کو شفاف اور پاک وصاف پانی اپنی روانی میں چومتا ہوا نکل جاتا ہے۔ بعض مقامات پر گنجان اور سایہ دار درخت ہیں جو پیچیدہ اور خمدار زلفوں کی طرح نہر کی گوری مگر نم آلود پیشانی پر دونوں طرف سے جھکے پڑتے ہیں۔ مگر جہاں سے کشتی آ کر کنارے لگتی ہے وہاں ایک کشادہ مرغزار ہے۔''۵۵؎

یہ تمام شعری وسائل 'فردوس بریں' کی نثر کو ایک خاص دلکشی وخوبصورتی عطا کرتے ہیں۔ یہ رومانی انداز نگارش ان کی زبان پر ماقبل قصوں کے اثرات واضح کرتی ہے۔

داستانی اسلوب سے متاثر مختلف اثرات 'فردوس بریں' کی نثر میں جا بجا ظاہر ہوئے ہیں۔ شرر نے ناول کے کرداروں کو بھی اسی رنگ میں بیان کیا ہے مثلاً حسین کا نسوانی انداز میں آہ و بکا کرنا مثال:

'حسین (زور سے سینہ کوٹ کر) افسوس! افسوس! گل لینے گئے تھے داغ لائے۔''۵۶؎

اس طرح کا انداز بیان ہمارے یہاں قدیم قصوں سے تعلق رکھتا ہے۔ داستانی بیانیہ میں داستانوں کی دلکشی و دلچسپی برقرار رکھنے کا ایک اہم وسیلہ شعروں کے التزام کا ہے۔ جہاں داستان گو اپنی لیاقت ظاہر کرنے کے لیے ان کا استعمال کرتے ہیں۔ وہیں قصہ میں ان کے استعمال سے داستانوں کی دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ شرر نے فردوس بریں میں اسی روایت کی پیروی کی ہے۔ 'فردوس بریں' میں اس کی چند مثالیں دیکھیے۔

(۱) بہ مے سجادہ رنگین کن گرت پیر مغاں گوید'' (ایضاً، ص:۲۳)

(۲) روئے گل سیر نہ دیدیم و بہار آخر شد (ایضاً، ص:۵۷)

برداشت غل شرح بتائید ایزدی

مخدومِ روزگار علی ذکرۃ السلام

مذکورہ مثالوں سے ناول میں ان کے استعمال کا اندازہ ملتا ہے لیکن فردوس بریں میں ان کی موجودگی کم ہے۔ ساتھ ہی ناول کی نثر میں ان شعروں سے قصے کی رومانی بیان میں مزید کشش آ جاتی ہے۔

زوالِ بغداد:

داستانوں کی زبانی بیانیہ کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کا اسلوب پرکھیں تو ہمیں مثبت نتائج دریافت ہوتے ہیں۔ زبانی سطح پر شرر کے بنیادی ماخذ ناول کے نثر کو دلچسپ، رومانی ومبالغہ آمیز اسلوب میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس لیے زوال بغداد باوجود ناول ہونے کے داستانی دلکشی کے بیشتر اوصاف رکھتا ہے۔

شرر کا تقریری انداز بیان اسلوب میں کئی جگہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس طرح اپنے طرز بیان سے شرر قصہ گو کی تقلید کرتے ہیں۔ یہ مختصر اقتباس ملاحظہ کریں:

> ''کبھی ہزاروں سال پہلے یہ تاریخی دریا بابل ونینوا کی عظمت کا تماشا دیکھتا اوران کے قدم چومتا رہا تھا۔ اوراب پانچ سو برس سے دولت عباسیہ کے شکوہ و جبروت کی آئینہ داری کرر ہاہے۔''۵۷

قصہ کے کرداروں اوراہل شہر کو مخاطب کر کے وعظ وتنقید سے بھرپور گفتگو کا یہ سلسلہ متن میں آگے بھی کارفرما ہوتا ہے۔ ان غیر ضروری بیانات سے ناول کا پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح کے ناصحانہ گفتگو شرر کے بعض ہم عصر ناول نگار بھی اپنی تخلیقات میں روا رکھتے ہیں۔ دراصل فنکاروں کی گفتگو کا یہ انداز ماقبل قصہ گو سے متاثر ایک عمل ہے۔

ناول کی کہانی میں چند ایک موڑ اس طرح کے واقع ہوئے ہیں جہاں بیان کی سطح پر شرر قصہ گو سے متاثر ہوئے ہیں۔ ناول میں کسی واقعے، شخصیت کا بیان کرتے کرتے دوران واقعہ اس طرح کے الفاظ و جملے لانا، جہاں قصہ گو کی ذات ناول کے صفحات میں آموجود ہو، جیسا کہ ناول کے اختتامی مرحلے میں یوسف وزبیدہ کے دورانِ گفتگو ناول نگار کا غیر متوقع بیان واقعہ کے تسلسل میں مخل ہوتا ہے۔ اقتباس:

> ''زبیدہ- ہاں آج آپ ہی کے مرثیہ اور بین سے اگلی مرثیہ خوانی کی ندامت مٹے گی''۔ یہ کہتے ہی اس نے بال کھول دئے اور سوگواروں کی وضع بنا کے یہ مرثیہ شروع کیا جو خدا جانے شیخ سعدی کو کہاں سے مل گیا کہ انھوں نے اپنے کلام میں شامل کرلیا۔''۵۸

اس قول کے بعد شرر شیخ سعدی کا پردرد فارسی مرثیہ ناول میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں

کہ قصہ کے واقعہ کو حقیقی شکل دینے کی خاطر شرر شیخ سعدی کے مرثیہ کو زبیدہ سے منسوب کر دیتے ہیں۔ یہاں انھوں نے اس مرثیہ کی حقیقت مسخ کر کے قصے کو اپنے بیان سے حقیقت کا التباس دینا چاہا ہے۔ جہاں تک داستانوں کا تعلق ہے، ان میں داستان گو کا یہ عام حربہ ہوتا ہے۔ چونکہ اس طرح وہ قصوں پر حقیقت کا گمان کرانا چاہتے ہیں۔شرر نے کلام شیخ سعدی کے ذریعہ اسی روایت کو تقویت دی ہے۔ناول میں اسی طرح کی مزید ایک مثال دیکھیے:

''انھیں جاگنے والوں میں ہماری حسین و نازنین زبیدہ بھی ہے جو پلنگ پر پڑی کروٹیں بدل رہی ہے۔ چاہتی ہے کہ سوئے مگر نیند نہیں آتی۔'' ۵۹؎

ناول نگار یہاں ہیروئن کی حالت بیان کرتے ہوئے اپنے جذبے کا اظہار بھی کر دیتے ہیں۔ جب کہ ناول میں کرداروں کے ساتھ قصہ گو کے جذبے کا اظہار داستانی کڑی ہے۔ناول میں کرداروں کے ساتھ واقعات کو بیان کرنے میں چند جگہوں پر ناول نگار کی ذات کا اظہار بھی ہو جاتا ہے۔ناول نگار ایسا بالارادہ کرتا ہے چند مثالیں دیکھیں:

''اب ہم سب کو چھوڑ کے ام زغول کے ساتھ چلتے ہیں۔'' (ص:۲۰۹)

''اب ہم محلۂ خاتونیہ کو چھوڑ کے باب بصرہ کے قریب آتے ہیں جہاں ایک غیر معمولی ہنگامہ سا مچا ہوا ہے۔'' (ص:۶۴-۶۵)

ان مثالوں سے ہمیں بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے کہ متن میں قصے کے کرداروں کے علاوہ بھی کوئی کردار ہے جو قصہ کو ہو بہو بیان کر رہا ہے۔ یہ کردار راوی کا ہے۔ جو اپنے بیان سے ناول کی تحریری بیانیہ کو زبانی بیانیہ کی طرز عطا کرتا ہے۔ گو کہ اس کا مخاطب قاری نہیں سامع ہو۔اس طرح چند جملوں کی مدد سے شرر داستان کی پیروی کرتے ہیں۔انھوں نے ناول کے اسلوب کو زبانی بیانیہ کی صفات دینے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔

زوال بغداد میں داستان کی یہ مماثلت محض واقعہ نگاری اور کردار کشی تک ہی محدود نہیں ہے۔ پہلو بہ پہلو منظر کشی میں اس لہجے کی کارفرمائی ملتی ہے۔کسی مناظر کے بیان میں شعری اصطلاحات کا استعمال شرر کا وصفِ خاص ہے۔ وہ مختلف صنعتوں کی مدد سے نثر کو رومانی دلکشی عطا کرتے ہیں۔مثال ملاحظہ کریں:

''لیلائے شب کی پیشانی پر تاروں کی افشاں چن دی گئی اور عقد ثریا کا جھومر اس کے

سر پر ہے۔ یونہیں زمین پر بھی سانولی معشوقۂ شب کا سنگھار ہوتا ہے۔ مرصع زیور پنھایا جا رہا ہے اور بغداد کے بازاروں میں جدھر دیکھیے ہزار ہا چراغ روشن ہیں۔ جو ملیحۂ شب کے سیاہ لباس پر موتیوں اور لعل شب چراغ کی طرح جگمگا رہے ہیں اور رنگیلے شوخ طبع اہل بغداد دن کی تھکن مٹانے کے لیے کچھ ایسی زندہ دلی اور فارغ البالی کے ساتھ گھروں سے نکلے ہیں کہ گویا دن کوئی ظالم رقیب تھا جس کے نظر ہٹتے ہی اس وقت لیلائے شب کے وصال کا لطف اٹھانے کو آ پہنچے ہیں اور خوش خوش پھر رہے ہیں۔ ابھی گھڑی سے زیادہ رات نہ آئی ہوگی، اس لیے بازاروں کی چہل پہل خوب رونق پر ہے۔'' ۶۰؎

اس اقتباس میں رات ہونے کے فطری منظر کو شرر اپنے تخیل بیان سے ایک رومانی پیکر عطا کرتے ہیں۔ اس کے لیے وہ شعری وسائل استعارہ وتشبیہ کا استعمال کرتے ہیں۔ زوال بغداد میں یہ تمثیلی انداز ہمیں بار ہا ملتا ہے۔

مرزا رسوا:

ذاتِ شریف:

مرزا رسوا کی تخلیقات اپنے ماحول اور ناول نگار کے اندازِ بیان کے سبب ماقبل قصہ گوئی کی نشان دہی کرتی ہیں۔

'ذات شریف' میں قصہ، پلاٹ اور کردار کے مانند زبان اور اسلوب بیان بھی بہت حد تک کلاسیکی ادب سے متاثر ہے۔ رسوا نے ذات شریف کے متن میں داستانوں سے استفادہ کیا ہے۔ داستانوں میں جس طرح کہ قصہ گو اپنی ذات کی موجودگی یا سامعین کی دلچسپی کی خاطر مختلف حربے استعمال کرتا تھا۔ ذات شریف کے بیانیے میں رسوا نے ان سے فائدہ اٹھایا ہے۔ ناول میں دیگر مقامات پر ناول نگار کے بیانات سے مختلف تاثر ابھرتا ہے۔ متن کے چند جملوں کو پڑھ کر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ناول میں قصہ کے کرداروں کے علاوہ بھی کوئی شخصیت موجود ہے جو کہ قصہ کی روداد بیان کر رہی ہے۔ اقتباس دیکھیں:

''اس موقع پر ہم حکیم صاحب کا حلیہ بیان کئے دیتے ہیں تا کہ ناظرین آئندہ جہاں کہیں ان کو دیکھیں اچھی طرح سے پہچان لیں۔''۶۱

''منجملہ ان سب صاحبوں کے ایک بزرگ وار اہل خطہ سے جو شہر بھر کے بعلیون کے پیر و مرشد (اور اون کو ہم اون اوراق میں مرشد کے نام سے یاد کرینگے اور اسی مناسبت سے اون کے بڑے بیٹے کو خلیفہ کہین گے۔)''۶۲

مندرجہ بالا مثالوں سے ناول میں راوی کی ذات کا احساس ہوتا ہے۔قصہ گو کی طرح قصہ بیان کرتے ہوئے اس طرح کے بیانات شامل کرنا جس سے کہ قاری کو راوی کی موجودگی کا احساس ہو۔ یہ قدیم قصہ گوئی کے باقیات ہیں۔ان مخصوص جملوں سے جہاں راوی کی ذات کا اظہار ہوتا ہے۔علاوہ ازیں ناول کی تحریری صفت بھی اثر انداز ہوتی ہے۔چونکہ ذات شریف میں رسوا نے یہ کوشش کی ہے کہ وہ قصہ کو قاری کے سامنے اس طرح لائے۔جس سے اسے یہ اندازہ ہو گویا وہ ناول نگار سے قصہ سن رہا ہے۔ یہاں ناول کی تحریر کا طریقہ داستان گو اور سامع کی طرح ہے۔مثال درج ذیل ہے:

''آج نواب صاحب نے مرزا رسوا صاحب کا یہ مطلع کسی سے سن رکھا تھا۔ایک پرچہ پر لکھ کے خانۂ خط و کتابت میں ڈال دیا۔''۶۳

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ناول نگار قدماء کی پیروی کرتے ہوئے ناول میں متن کو قصہ گو کے انداز میں بیان کرتے ہیں۔علاوہ ازیں ان ہی کی طرح اپنی ذات کی موجودگی بھی لازم قرار دیتے ہیں۔

ناول کے بیانیہ میں قدیم اثرات محض یہیں تک محدود نہیں ہیں۔ ناول نگار نے قصے کو اس طرح برتا ہے کہ بعض دفعہ ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ گویا ہم قصہ گو کے ساتھ اس کے راز میں شامل ہوں۔مثال دیکھیے :

''اب ذرا محل کے اندر کی بھی کچھ سن گن لینا چاہیے عالی محل سرا کے صدر دالان میں بیگم صاحبہ سامنے تخت کے چوکے پر گاؤ تکیہ لگائے بیٹھی ہین۔کسی پردہ نشین کی صورت و شکل ہو بہو بیان کرنے سے کیا فائدہ ایسی باتون کی فکر اگر ہو تو حکیم صاحب ایسون کو ہو۔ ہمین کیا غرض۔''۶۴

ان چند مثالوں سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ رسوا ہمیں محض قصہ نہیں سنا رہے ہیں بلکہ وہ ہمیں ان مقامات کی سیر کرا رہے ہیں۔ جو قصہ کے کرداروں سے متعلق ہے۔اس طرح ناول میں رسوا کے مختلف

انداز بیان نظر آتے ہیں جو کہ اسرار و دلچسپی سے لبریز ہیں۔

ناول نگار نے ناول کی نثر کو دلکشی و دلچسپی سے بھر پور کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اشعار کا اہتمام بھی کیا ہے۔ یہ خصوصی صفت بھی قدما سے مستعار لی گئی ہے۔جس کی اتباع ابتدائے قصہ میں ہی نظر آجاتی ہے۔ مثال ملاحظہ کریں:

''ہمیں یہ بات بچپن میں معلم نے سکھائی ہے

بڑائی میں بھلائی ہے بھلائی میں برائی ہے ۶۵؎

ناول کی ابتدا میں اس طرح کے شعر لانا دراصل ماقبل روایت کی پاسداری کرنا ہے، جس کے سبب قاری مزید دلچسپی کے ساتھ قصہ کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔مختلف ابواب کی ابتدا میں شعر کی شمولیت کا سلسلہ تقریباً پورے ناول میں برقرار رہا ہے۔

شاعری کی طرح ناول کی نثر کو خوبصورت بنا کر پیش کرنے کے لیے ناول نگار نے مختلف حربے استعمال کیے ہیں۔متن کے مختلف حصوں میں ہمیں اسلوب میں ایک مرصع نگاری نظر آتی ہے۔ان جگہوں پر رسوا شعری پیرایۂ بیان سے جملوں کو خوبصورت بناتے ہیں۔ان میں سے ایک قافیہ پیمائی بھی ہے۔مثال دیکھیں:

''تھوڑے دنوں میں دیوانی کی جیل خانے میں ہوں گے مگر اس وقت تو باغ و بہار ہے عالم جوانی، شراب ارغوانی، شاہان بازاری کا ہجوم، لاؤ لاؤ کی دھوم، ایک ہی دور کی کسر ہے۔نواب صاحب......فنا فل ہوا چاہتے ہیں۔''۶۶؎

اس طرح ان کی نثر خوب صورت ہوگئی ہے، جو کہ اسلوب کو مزید دلکش بنا دیتی ہے۔کسی نثر کے لیے یہ انداز دراصل قدیم قصوں میں مخصوص ہے۔مکالموں میں بھی ہمیں قصہ گو کا وہی انداز جاری و ساری نظر آتا ہے۔ناول میں کرداروں کی گفتگو سے بعض دفعہ ان پر قصہ گو کے مخصوص لہجے کا اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔

''داروغہ-ایک دفعہ؟ تین مرتبہ سزا پائی۔اخیر مرتبہ بارہ برس کے بعد کالے پانی سے چھوٹ کے آیا ہے۔وہاں سے آتے ہی اوس نے یہ فتور پھیلائے۔شاہ صاحب بن بیٹھا خبیث النفس! مردود ازلی! فقرائی جامہ میں یہ حرکات ناشائستہ اوس سے سرزد ہوتے ہیں۔دیکھیے دارین میں روسیاہ ہوگا۔ بلکہ دنیا و مافیہا مین بھی بہبود نہ ہوگی۔مگر یہ تو جاہل ناخواندے کُندۂ ناتراش بہت سے معتقد ہو گئے۔''۶۷؎

امراؤ جان ادا:

اردو کی ادبی تاریخ میں ایک اہم ترین تخلیق کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ اردو ناول کے ابتدائی عہد کا پہلا ایسا ادبی خزینہ ہے، جو فنی لحاظ سے مکمل ہو کر منظر عام پر آیا۔

دیگر علوم وفنون میں ماہر مرزا رسوا ناول کے فنی رموز سے بھی بہ خوبی واقف تھے۔ اس شاہکار کو منظر عام پر لانے سے قبل انھوں نے قصے کو فطری و دلچسپ بنانے کے لیے اپنی بھرپور فنکاری کا ثبوت دیا۔ ناول میں ان کا انداز بیان اس کی دلیل ہے۔

ناول میں تمام وہی واقعات یکے بعد دیگرے بیان ہوئے ہیں جن کی وجود پذیری ممکن تھی۔ یہ ناول قدیم قصوں سے منفرد ہوتے ہوئے بھی ان کا اہتمام کرتا ہے۔فن اور زندگی کے اس بہترین پیشکش کے باوجود قصوں کو بیان کرنے کا انداز قدیم قصہ گوئی کے مانند ہے۔ رسوا اس امر سے بہ خوبی واقف تھے کہ زندگی کے حقیقی واقعات وحالات کو اگر قصہ گو کے شیریں زبان و بیان کا ساتھ دیا جائے تو وہ زیادہ دلچسپ و تخیل آمیز ہوں گے۔ یہی سبب ہے کہ رسوا ناول کے متن کو داستان گو کے مانند پورے اہتمام کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ابتدائے ناول میں رسوا مانند داستان گو حاضرین محفل کو مخاطب کرتے ہیں۔

> ''ناظرین! شان نزول اس قصے کی یہ ہے کہ دس بارہ برس کا ذکر ہے، میرے ایک دوست منشی احمد حسین صاحب اطراف دہلی کے رہنے والے بطریق سیر وسیاحت لکھنؤ میں تشریف لائے تھے۔'' ۶۸

اس اقتباس میں رسوا کے انداز بیان سے قاری خود کو سامع تصور کرنے لگتا ہے۔ ناول کی پہلی عبارت میں اسے قصہ کہہ کر مخاطب کرنا اور اس کا قدیم زمانی تصور متعین کرنا ایسے اہم نکات ہیں جن امور کا داستانی قصے میں خیال رکھا جاتا ہے۔جس طرح داستان کی ابتدا میں قصہ گو سامعین و ناظرین کو مخاطب کر کے قصہ کی طرف متوجہ کرتا ہے اور اس قصہ کے ماضی بعید میں وقوع پذیری کے امکانات ظاہر کرتا ہے۔ جس کے سبب سامعین اسے پورے انہاک سے سنتے ہیں۔ یہ داستانی عناصر میں سے ایک اہم عنصر ہے۔ رسوا بھی یہی پیرایۂ بیان ناول میں روا رکھتے ہیں۔

اسی طرح کہانی آگے بڑھتی ہے۔ ناول کی ابتدا میں شعر وسخن کی محفل میں قصہ کی اہم کردار امراؤ جان

رسوا کی دعوت پر آتی ہیں۔ جہاں قصہ گو بہ آسانی قصہ کا سرا امراؤ کے ہاتھ میں دے دیتا ہے، جس کے بعد امراؤ اپنی تمام سرگزشت بیان کرتی ہے۔قصہ بیان کرنے کا یہ طریقہ رسوا نے داستانوں سے اخذ کیا ہے۔ مثال کے طور پر داستان باغ و بہار میں قصہ گو آزاد بخت کے قصے سے داستان کی شروعات کرتا ہے۔اس قصے کے زیر اثر چاروں درویشوں کے قصے الگ الگ بیان ہوتے ہیں۔اختتام داستان میں پہلے قصے کی تکمیل کے ذریعہ داستان مکمل ہوجاتی ہے۔رسوا نے اس داستانی روایت سے ناول کے ابتدائی حصہ میں فائدہ اٹھایا ہے۔

داستان گو کی طرح ناول کے بیچ بیچ میں رسوا نے اپنی موجودگی اپنے اور امراؤ جان کے مکالمے کے ذریعہ ظاہر کی ہے، جس کے سبب قصہ گو رسوا کی ذات ناول کی ابتدا سے لے کر اختتام تک فراموش نہیں ہو پاتی۔رسوا نے اپنی شخصیت کے اعتراف کے لیے ناول میں مختلف حربے استعمال کیے ہیں۔مثال دیکھیں:

> ''میں اس بات کا کچھ جواب نہ دینے پائی تھی کہ بوا حسینی جلدی سے اٹھ کے چل دیں۔
> بوا حسینی کے اس ہاہمی سے مجھے بہت ہی غصہ معلوم ہوا۔اسی وقت دل میں بدی آ گئی۔
> دل نے کہا واہ جی! جب ان لوگوں کو ہماری دکھ بیماری کا خیال نہیں، اپنے مطلب سے مطلب ہے تو ان کے ساتھ رہنا بے کار ہے۔
> رسوا: کبھی پہلے بھی یہ خیال آپ کے دل میں آیا تھا؟
> امراؤ: کبھی نہیں۔مگر آپ یہ کیوں پوچھتے ہیں؟''۷۹

اسی طرح کبھی قصے کے درمیان میں امراؤ کے شعر پڑھنے پر رسوا کے مکالمے ان کی موجودگی کا اعتراف کرتے ہیں۔

> ''اس چند روزہ حکومت کے زمانے میں برجیس قدر کے گیارہویں سال کی سالگرہ کا جلسہ بڑی دھوم دھام سے ہوا۔اس جلسہ میں کشمیریوں نے یہ غزل گائی تھی:
>
> غیرتِ مہتاب ہے برجیس قدر
> گوہر نایاب ہے برجیس قدر
>
> میں نے ایک غزل اس موقع کے لیے تصنیف کی تھی۔اس کا مطلع یہ ہے:
>
> دل ہزاروں کی تری بھولی ادائیں لیں گی
> حسرتیں چاہنے والوں کی بلائیں لیں گی

رسوا: امراؤ جان تم نے مطلع تو قیامت ہی کا کہا ہے اور کوئی شعر یاد ہو تو پڑھو۔''۰ے

ناول میں بعض دفعہ رسوا کسی واقعہ کی تفصیل یا قصے میں کردار کے متعلق کوئی بات یوں دریافت کرتے ہیں:

رسوا: ہاں وہ آپ کی نوچی کیا ہوئی، اے ہے بھلا سا نام ہے۔

امراؤ: آبادی

رسوا: آبادی کی صورت تو اچھی تھی، میں نے اس وقت دیکھا تھا جب اس کا سن دس بارہ

برس کا تھا، جوانی میں اور نکھر گئی ہوگی؟

امراؤ: مرزا صاحب آپ کو خوب یاد ہے۔''اے

ناول میں رسوا کے ان مداخلت سے قصہ دلچسپی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ جس طرح داستان میں قصہ گو کہانی کے خاتمے پر نصیحت کرتے ہوئے دعا گو ہوتا ہے۔ ناول نگار نے بھی وہی پیرایۂ بیان اختتامی حصے میں روا رکھا ہے۔ ناول میں جب تمام واقعات و کردار کے حالات اپنے انجام کو پہنچ جاتے ہیں۔ اس کے بعد ناول کا خاتمہ ہو جانا چاہیے تھا۔ فطری طور پر یہ قصے کا طے شدہ امر ہے لیکن ناول میں تمام واقعات کی تکمیل کے بعد امراؤ جان کی زبانی ناصحانہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔

ناول کے متن اور پلاٹ پر قدیم رومانی قصے کا اثر دکھائی دیتا ہے۔ ناول نگار رسوا جس طرح ابتدائے قصہ شعر لائے ہیں۔ اسی طرح اختتام قصے میں شعر کا التزام کیا ہے۔ پورے ناول میں اشعار کے استعمال سے دلچسپی، دلکشی و رومانیت برقرار رہتی ہے۔ ناول کے کرداروں کی زبان اور قصے کے بیان کے دوران ان کا استعمال ناول نگار رسوا کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں ناول کی ترتیب و تقسیم اور تنظیم میں بھی ان کی بہت اہمیت ہے۔ ناول کی ابتدا میں قصہ شروع کرنے سے قبل شعر درج کیا گیا ہے۔ باب کی ابتدا میں عنوان کی جگہ اشعار کی شمولیت ہوئی ہے۔

قصہ میں یہ اشعار محض تقسیم ابواب کے مقصد سے نہیں لائے گئے ہیں بلکہ ان اشعار کے مفہوم اور مابعد واقعات میں ایک مناسبت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ناول کے پہلے باب کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ہم کو بھی کیا کیا مزے کی داستانیں یاد تھیں

لیکن اب تمہیدِ ذکرِ دردِ ماتم ہوگئیں۲ے

مندرجہ بالا شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ ناول نگار ایک قصہ سنانا چاہتا ہے۔ یہ شعر دراصل اس قصے کی

تمہید ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ امراؤ جان ادا میں بھی داستانی اثرات موجود ہیں۔

شریف زادہ:

مرزا رسوا کے ناول 'شریف زادہ' کی زبان آسان اور عام فہم ہے۔اس کے علاوہ کرداروں کے مکالمے بھی مختصر و جامع ہیں۔قصہ میں بعض مقام پر ناول نگار نے بیان کا یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ آگے آنے والے واقعات کی طرف وہ چند جملوں میں اشارہ کر دیتے ہیں۔ یہ جملے مابعد واقعہ کے لیے پیشن گوئی کی حیثیت رکھتے ہیں۔اقتباس دیکھیے:

''مرزا عابد حسین کو اپنی زندگی میں جس قدر کامیابیاں ہوئیں (جس کا حال اس کتاب کے ملاحظہ سے ہوگا)۔''۳؎

اس اقتباس میں ناول نگار نے 'کامیابی' کا لفظ لا کر قاری کو مابعد قصے سے جوڑے رکھنے کی سعی کی ہے۔ یہاں رسوا بہ طور قصہ گو کے نظر آتے ہیں۔اس طرح کے اشاراتی جملے داستانوں میں مخصوص ہوتے تھے۔ایسے جملوں کے ذریعہ قصہ گو سامعین کو اپنی ذات کی طرف بھی متوجہ کراتا۔داستانوں میں ان کی موجودگی ضروری خیال کی جاتی تھی۔

اس طرح ناول میں ایک جگہ مابعد واقعہ کا بیان ہوا ہے۔اس موقع پر راوی بہ طور کردار ناول میں موجود ہے۔رسوا کے اس بیانیہ انداز سے ناول میں داستانی فضا محسوس ہوتی ہے۔اقتباس:

''جب تحقیقات کما حقہ کر چکے تو اس راز کو ایک خاص مطلب کے لیے راقم الحروف (مرزا رسوا) پر ظاہر کیا اور بعض امور مجھ کو تعلیم کئے جس کا حال ناظرین کو آئندہ بیان سے معلوم ہو جائے گا۔''۴؎

اس اقتباس میں پیشن گوئی کے ساتھ ناول نگار کی موجودگی اور ناظرین کو مخاطب کرنے کا انداز داستان گو کے مانند ہے۔

ناول نگار نے ابتدا تا آخر کہانی میں یہی رویہ برقرار رکھا ہے۔اکثر دفعہ وہ قاری کو مانند ناظرین یوں مخاطب کرتے ہیں گویا وہ اپنے قاری سے روبرو ہوں۔اقتباس دیکھیے:

''محکمۂ تعمیرات میں ناجائز آمدنی کی بہت گنجایش ہے۔مگر ہم اپنے ناظرین کو یقین

دلاتے ہیں کہ ہمارے دوست نے کبھی ایک حبہ سوائے تنخواہ کے نہیں لیا۔ شاید آپ کو یہ خیال ہوگا کہ مرزا صاحب نے ریلوے کے دفتر میں نوکر ہو جانے کے بعد بلدیو کی نوکری چھوڑ دی ہوگی۔ نہیں چھوڑی۔''۵ے

اس طرح ناول نگار قصے اور کردار پر حقیقت کا التباس دینے کے لیے اسلوب میں چند ایک ایسے بیان دیتا ہے جس سے کہ تمام واقعہ حقیقی معلوم ہو۔ ساتھ ہی انہیں ثابت کرنے کی بھی سعی کرتا ہے۔ مثال ملاحظہ فرمائیں:

''مرزا عابد صاحب کا سن شریف اب تقریباً پچاس سال کا ہے مگر وضع احتیاط اور جفاکشی کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ بالکل نوجوان معلوم ہوتے ہیں۔ گندمی رنگ ہے، میانہ قد، چوڑی ہڈی، زبردست کلائیاں، مضبوط ہاتھ، ان کو ایک نظر دیکھنے سے ایسا معلوم ہوگا کہ ان کے ہر عضو میں قوت بھری ہوئی ہے۔ جب وہ کسی جسمانی محنت کا ارادہ کرتے ہیں ان کے شوق اور طرز آمادگی سے ایسا ظاہر ہوتا ہے جیسے کوئی بچہ کھیل کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ رفتار ان کی کسی قدر سریع ہے۔ ان کی ہیئت کذائی سے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کو بہت کچھ کام کرنا ہے۔ ہم دعوے کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ ان کو کسی نے کسی حالت میں اور کسی وقت میں بے کار نہ دیکھا ہوگا۔''٦ے

اس کے مانند ناول کا اختتامی مرحلہ بھی داستانی روایت کی پاسداری کرتا ہے۔ جس طرح قدیم قصوں میں اختتام پر قصہ گو نصیحت کے ساتھ اہم کرداروں کے لیے دعا گو ہوتا ہے۔ شریف زادہ کا اختتامی مرحلہ بھی ان اثرات کے ساتھ تکمیل ہوا ہے۔ اخیر قصہ میں ناول نگار کی موجودگی بطور کردار دکھائی دی ہے، جو کہ اپنے تحریر کے ذریعہ اختتام ناول میں بھی اپنی موجودگی ضروری خیال کرتا ہے۔ عابد حسین کے نام موجود رسوا کا یہ خط جہاں ماقبل قصہ گو کی روایت کی پاسداری کرتا ہے وہیں اس کے ذریعہ قصہ کی تکمیل کی طرف اشارہ بھی ہوتا ہے۔ ان کی وجود پذیری ماقبل قصوں سے قدرے مختلف ہے۔ قصہ میں بعض جگہوں پر ناصحانہ اور فلسفیانہ بیانات بھی موجود ہیں۔ ناول میں ایک اہم مناسبت قدیم قصوں سے متعلق ہمیں نظر آتی ہے۔ ناول نگار کا ایسے بیانات اور واضح اظہار رائے سے اعراض کرنا ہی بہتر ہے۔ ناول میں اگرچہ یہ گفتگو کسی کردار کے ذریعہ ہوتی ہے۔ اس کے باوجود اس طرح کے بیانات قصہ میں غیر ضروری معلوم

ہوتے ہیں۔شریف زادہ میں ہمیں اکثر مواقع ایسے دیکھنے کو ملتے ہیں جہاں قصہ گو نے اپنے ذوق کی تسکین کے سبب فلسیانہ گفتگو اور ناصحانہ بیانات کو شامل کیا ہے۔

مثلاً ناول میں موجود باب 'احباب' کی ابتدا فلسفیانہ گفتگو سے کرتے ہیں۔جس میں انسانی ذہن کی ترقی و کامیابی کے اسباب بیان کر کے مرزا عابد کی سیرت کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ باب کے ابتدا میں یہ بیان اگرچہ اختصار لیے ہوئے ہے۔اس کے علاوہ بھی ناول میں رسوا کے بیانات طویل ہیں مثلاً حصہ 'احباب' میں ایک مقام پر مرزا عابد حسین اپنے بیٹے احمد علی کا نکاح ایک یتیم لڑکی سے کرنے کا قصد کرتے ہیں۔اس موقع پر شوہر بیوی کے تعلقات کے بیان میں (ص:۷۵تا۸۱) رسوا نے تین چار صفحے لکھے ہیں۔تب کہیں جا کر ص۸۱ پر قاری کو لڑکی کے نام اور اس کے متعلق معلومات فراہم ہوتی ہے۔

پریم چند:

اسرارِ معابد:

پریم چند کے افسانوی ادب کا آغاز 'اسرارِ معابد' سے ہوتا ہے۔ ناول کا اسلوب مختلف مقامات پر الگ الگ نظر آتا ہے۔زبان کی یہ تبدیلی دراصل پریم چند پر قدیم اساتذہ کی پیروی کے سبب ہے۔ان کی پرورش اور تربیت داستانی ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے ہوئی۔ اس لیے جدید ادب ناول کی تخلیق کے باوجود ان ابتدائی تحریروں میں داستانی لب ولہجہ کی شمولیت ہوگئی۔ پریم چند نے داستان کے علاوہ ماقبل ناول نگاروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہ ناول زبان اور کردار نگاری کے لحاظ سے ماقبل تخلیق سے متاثر نظر آتی ہے۔

'اسرارِ معابد' ایک مختصر تخلیق ہے۔ پریم چند نے ناول کے اسلوب میں بیشتر داستانی عناصر سے استفادہ کیا ہے۔ یہ اثرات ناول کے ابتدائی صفحات سے دکھائی دیتے ہیں۔مثال کے طور پر ناول کے پہلے باب کا عنوان ملاحظہ فرمائیں:

''محفلِ عیش وطرب وارباب نشاط کا جمگھٹ۔'' (ص:۱)

ناول کی ابتدائی باب میں عنوان کی شمولیت اور پیش کرنے کا انداز قدیم طرز لیے ہوئے ہے۔ اس عنوان میں اختصار کا لحاظ نہیں کیا گیا ہے۔ اس کے مفہوم سے بھی ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ داستان گو سامعین کو کسی عیش پرور محفل سے لطف اندوز کرانا چاہتا ہے۔ جس کے ذریعہ وہ شروع قصے سے سامعین کی دلچسپی برقرار رکھتے ہیں۔ یہاں عنوان ایک کنایہ لیے ہوتا ہے، جس کا وضاحتی بیان باب میں ہوا ہے۔

ناول کی پہلی عبارت ناول نگار کے اندازِ بیان کو ظاہر کرتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''رات کا وقت۔ ابھی اسی کالی بلا کی پہلی منزل ہے۔ دور سے میٹھے سُروں کی آواز سنائی پڑتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کوکویل انداز حسینہ خوب دل توڑ کر گا رہی ہے، ناظرین کو بھاؤ بتا کر لبھا رہی ہے تعریفوں کی بوچھار ہو رہی ہے، صدقوں کی بھرمار ہو رہی ہے واہ واہ کی صدا بلند ہے۔ ہر شخص کا دل خرسند ہے، محفل کے لوگ سنگیت کی شراب سے مخمور ہیں۔ جلسے کے صاحبان انگوری شراب سے چورہ ہیں۔ محفل کا چراغ دل کی تڑپ کے مارے بے قرار ہے، پروانہ اس پر جان سے نثار ہے، تمام نیچر مدہوش ہے، دیوار بھی ہمہ تن گوش ہے۔''ے

مندرجہ بالا اقتباس میں تشبیہات کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ اس کے ساتھ لفظی مناسبت کا بھی پورا خیال رکھا ہے۔ اضافتِ لفظی کے ذریعہ جملوں کو خوبصورتی بخشی ہے۔ جملوں میں قافیہ پیمائی کی گئی ہے۔ پریم چند نے داستان گو کے مانند اسلوب کو دلکش طرز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس اقتباس کے بعد سامعین کو مخاطب کرنا، ناول کے متن میں ایسا لب ولہجہ اختیار کرنا گویا قاری اور فنکار روبرو ہوں اور فنکار سامع کو اپنے بیان کے ذریعہ ایک نئے جہان سے لطف اندوز کرانا چاہتا ہو، عبارت دیکھیے:

> ''سامعین: آپ کا شاید یہ سوال ہوگا کہ ایسی دل لبھانے والی صدا کہاں بلند ہے؟ کسی خوش نصیب کے نصیب جاگے ہیں؟ کس بدنصیب کے رنج ودکھ دور بھاگے ہیں؟ اے یہ آپ چونکے کیوں؟ پہلے پوری بات سن لیجیے، پھر سر اور گردن ہلایئے گا۔ اعتراض نکالیے گا یہ آواز شری مہادیو لنکیشور کے مندر سے آ رہی ہے۔''۸ے

مندرجہ بالا عبارت میں ہمیں قصہ گو پریم چند کی موجودگی نظر آتی ہے۔ ناول میں جہاں وہ قاری کو

مخاطب کرتے ہوئے کرداروں کی بابت خبر دیتے ہیں۔ وہیں آگے کے صفحات میں وضاحت کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دراصل یہ اندازِ تخاطب اور وضاحتی بیانیہ پریم چند نے داستان گو سے اخذ کیا ہے۔ جس طرح قصہ گو داستان بیان کرتے کرتے سامعین کے سامنے کوئی ایسا جملہ یا واقعہ بیان کرتا، جس سے اس کی موجودگی کا احساس ہو جیسا کہ داستان فسانۂ عجائب کے بعض مختصر جملے ملاحظہ فرمائیں:

''وہاں کا حال سنیے'' (ص:۲۰۳)

''اب ان لڑکوں کا حال سنیے'' (ص:۲۱۴)

''اب یہاں کا حال سنو'' (ص ۲۴۶)

داستان کے درمیانی قصہ میں لائے گئے یہ تمام جملے اختصار لیے ہوئے ہیں۔ اس کے باوجود ان کے ذریعہ ہمیں قصہ گو کی موجودگی کا بھی بہ خوبی علم ہوتا ہے۔ اپنی ذات کے اظہار کے لیے وہ ناول میں باقاعدہ طور پر 'راوی' کا کردار لائے ہیں۔ جو کہ دیگر کردار اور حالات پر طنز وتضحیک کرتا ہے۔ گو کہ وہ اپنے ذاتی نظریہ کو پیش کر رہا ہو۔ اس کے جملوں اور بیان سے اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ ناول میں اس کردار کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ پھر بھی پریم چند داستانی طرز کی پیروی کے سبب اسے خلق کرتے ہیں۔

'اسرارِ معابد' کے اسلوب میں بیشتر جگہوں پر پریم چند نے تقابلی انداز اختیار کیا ہے۔ ساتھ ہی اسلوب میں تشبیہ واستعارے کے علاوہ دیگر اصطلاحات کا استعمال ملتا ہے۔ ان کے ذریعہ وہ متن کو سادگی کے پیرایے سے نکال کر رومانی بیان میں شامل کر دیتے ہیں۔ ناول میں مندر کی منظر کشی دیکھیے:

> ''یہ خوبصورت مندر سرجوندی کے کنارے ہے۔ اسی کے آس پاس کی ہریالی ایسی جاں فزا اور ایسی روح افزا ہے کہ امریکہ اور سوئٹزرلینڈ کے دلکش مناظر بھی اس کے آگے پانی بھرتے ہیں، اس کے ناموں کو سن کر کانوں پر ہاتھ دھرتے ہیں۔ ایک طرف ندی لہریں مار رہی ہے، رات کے وقت سفر کرنے والی کشتیاں بادبان کھولے چلی آ رہی ہیں اور ان کے تختوں پر دھیمے دھیمے ٹمٹماتے ہوئے چراغ امید کی طرح دھندلے نظر آتے ہیں۔ دریا کی لہریں بڑے جوش وخروش سے اٹھتی ہیں اور کناروں سے ٹکر کھا کر رک جاتی ہیں بالکل اسی طرح جیسے کوئی غصہ ور اور جھلائی ہوئی فوج کسی مضبوط اور پائیدار قلعے پر حملہ کر رہی ہو مگر اس کا توبال بھی بانکا نہ کر سکے، خود ہی اپنا سا

منھ لے کر رہ جائے۔''۷۹؎

اس مختصر عبارت میں مندر کی خوبصورتی کے لیے موازناتی انداز اختیار کرنا، ساتھ ہی دریا کی لہروں کو غصہ ور اور جھلائی ہوئی فوج کے مشابہ قرار دینا اس ناول کے طرز بیان کی خصوصیت ہے۔

یہی اندازِ بیان ہمیں کردار کے سراپا نگاری میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ ناول میں ایک جگہ پریم چند مندر کے بابا شری مان ترلوکی ناتھ کے سراپے کا بیان وضاحتی طور پر کرتے ہیں۔

اس موقع پر کردار کی سراپا نگاری میں پریم چند نے وضاحتی بیان کو اختیار کیا ہے۔ سراپے کے ایک ایک جز کا موازناتی لہجہ اسے ڈرامائی شکل دے دیتا ہے۔ اس بیان سے قاری بہ خوبی اندازہ کر لیتا ہے کہ یہ کردار بدی کی صفت لیے ہوئے ہے۔ سراپا نگاری کے بیان میں پریم چند کا یہ وضاحتی بیانیہ و ذاتی اظہار رائے داستان گو سے حاصل شدہ عناصر ہے۔

داستان گو کے مانند ناول میں پریم چند جادوئی فضا پیدا کرتے ہیں۔ اس کے لیے وہ ناولمیں مختلف قصے کا بیان کرتے ہیں جہاں ناول کا اسلوب ان کے زبانی جوہر کی گواہی دیتا ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''تب باغبانِ قدرت نے اس گلشنِ گیتی کو مخلوق کے گل و بوٹوں سے مزین کر کے نئی نویلی دلہن کی طرح آراستہ اور قواعد و قوانین کی روشیں کاٹ کر باغِ جنت کی طرف سے پیراستہ کر دیا، صناعیوں کے کرشمے دکھا کر گوشے کو ارژنگِ چین بنا دیا اور سحر کاریوں کی جلوہ نمائی کر کے ہر کیاری کو نمونۂ باغِ ارم کر دکھایا۔ باغِ دنیا کی ہر ایک وضع نرالی ہے۔ ہر کیاری اشکِ فردوس بریں بنی اور ہر پودا ثانی طوبیٰ ہوا۔ عقل کے خوشنما حوض میں علم کا شفاف پانی مہیا کر دیا اور ریاضت و تفتیش کی دونالیاں بنا دیں جس کے ذریعے نونہالانِ چمن سرسبز و شاداب ہوتے رہیں۔''۸۰؎

یہ عبارت پریم چند کی خلاقانہ طبیعت کا اظہار ہے۔ مانند داستان گو وہ بھی ناول میں انشا پردازی کا بیان ضروری سمجھتے ہیں۔ اس سے واقعہ کے بیان میں انھوں نے مقرر شدہ الفاظ کے ذریعہ اسلوب و منظر کو دلکش کر دیا ہے۔ یہاں ہمیں ایک مخصوص رومانی بیان نظر آتا ہے، جو داستانی خصائص میں سے ہے۔

'اسرارِ معابد' میں کرداروں کے لیے القاب و آداب استعمال کیا گیا ہے۔ پریم چند نے بعض کرداروں کی خصوصیت کے لحاظ سے القاب کا استعمال کیا ہے۔ گو کہ ناول نگار کے لیے اس طرح کے

بیانات درست نہیں۔ 'اسرارِ معابد' میں ان کا بیان دیکھیے :

''ان کے بعد بھی چند دیوتاؤں نے اپنی اپنی رائے ظاہر کی مگر شیو جی مہاراج، جوگیوں کے سرتاج، عارفوں کے سالک، دنیاوی معرفت کے مالک، عالموں کے ہادی، فقر کے موجد، نقیبوں کے مرشد، ریاضت کے بانی، بھنگیڑیوں کے حامد، عابدوں کے دستگیر، عالم الغیب و روشن ضمیر، دیوتاؤں کے سرمایۂ ناز، ممتاز اور عجز و نیاز جو سر بسجود ہو کر بیٹھے تو ایسے مست ہو گئے گویا مراقبے میں بیٹھے ہیں، بالکل دنیا و مافیہ سے بے خبر۔''۸۱

اس اقتباس میں بھگوان شیو کے لیے القاب کا استعمال کس کثرت سے ہوا ہے۔ داستانی طرز بیان میں قصہ گو اپنے جوہرِ کمال کے لیے تمام لوازمات کے ساتھ ان ذرائع کا استعمال بھی کرتا ہے۔

'اسرارِ معابد' کے اسلوب میں ہم داستان گو کے ساتھ ماقبل ناول نگاروں کے طرزِ بیان کی شناخت بہ آسانی کر سکتے ہیں۔ ناول کا متن پریم چند پر سرشار اور نذیر احمد کی پیروی کا اظہار کرتا ہے۔ مثال دیکھیے :

''یہ چنچل جوان عورتیں آپس میں ہنستی بولتی، دل لگی، مذاق کرتی چلی جا رہی تھیں......

اسی بیچ ایک بڑھے حضرت ملے۔ ان کی چال ڈھال ان تیکھے بڈھوں کی سی تھی جو آج کل لکھنؤ میں خاک چھانتے پھرتے ہیں، یا ان محمد شاہی نوجوان عاشق مزاجوں کی سی جو گلیوں میں نظریں لڑایا کرتے تھے، سفید داڑھی لہریں مارتی ہوئی۔ ایک قبا نما ٹوپی سر پر، کامدانی کا انگرکھا بدن پر۔ آپ نے جوان پریوں کو دیکھا تو آنکھوں میں دیدار کا شوق پیدا ہوا اور منہ میں پانی بھر آیا۔ آپ قدم بڑھا کر ان سب کے برابر ہو گئے اور ایک بہت ہی چنچل عورت کی طرف گھور کر فرمانے لگے۔''۸۲

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند نے محض عبارت کو سرشار سے ہم آہنگ نہیں کیا ہے۔ بلکہ ان کرداروں کے مزاج اور ماحول کی مناسبت سے سرشار کے اسلوب کی جھلک ملتی ہے۔

اسی کے مانند 'اسرارِ معابد' میں نذیر احمد کی فنی خصوصیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ جب ناول میں ایک جگہ رام کلی کا شوہر للو اس کی تمام بد اخلاقی و بدتمیزی کے نتیجے میں اسے اخلاقی سبق دیتا ہے۔

اس مقام پر کردار رام کلی اکبری کی طرح ضد کرتی نظر آتی ہے اور للو اسے بڑے بوڑھوں کی طرح

نصیحت کرتا ہے۔اسی طرح ناول میں کہیں کہیں نذیر احمد کا ناصحانہ انداز دکھائی دیتا ہے۔ساتھ ہی سرشار کی زبان کی شوخی بھی نظر آتی ہے۔علاوہ ازیں لفظوں کا انتخاب اور روزمرہ محاوروں کا استعمال بھی ناول میں قدیم طرز کی پیروی کے سبب ہے۔

ہم خرما وہم ثواب:

ابتدائی ناولوں میں 'ہم خرما وہم ثواب' پریم چند کا پہلا مکمل ناول ہے۔اس ناول میں طرز تحریر کی خامیاں کم ہیں۔اس کے باوجود قدیم قصہ گوئی کے نشانات متن میں مختلف طریق پر نظر آتے ہیں۔

واقعاتی پیشکش ناول میں بعض دفعہ واقعہ کو پیش کرنے کا انداز عام روش سے جدا ہے مثلاً امرت رائے کے شادی سے انکار کے واقعے کو پریم چند نے مخصوص واقعاتی پیشکش کے ذریعہ داستانی منظر کشی سے مماثل کر دیا ہے۔

> ''جیسے کسی ہرے بھرے درخت پر بجلی گر پڑی یہی حال لالہ صاحب کا ہوا پیرانہ سالی کی وجہ سے اعضا مضمحل ہو رہے تھے۔یہ خبر ملی تو ان کے دل پر ایسی چوٹ لگی کہ صدمے کو برداشت نہ کر سکے اور پچھاڑ کھا کے گر پڑے۔ان کا بے ہوش ہونا تھا کہ سارا بھیتر باہر ایک ہوگیا۔تمام نوکر چاکر خویش و اقارب ادھر ادھر سے آ کر اکٹھے ہوگئے۔کیا ہوا؟ کیا ہوا؟............ ہائے اس کے برسوں کے ارمان یکبارگی خاک میں مل گئے اس کو رونے کی تاب نہ تھی۔ایک ہول دل سا ہوگیا۔اپنی ماں کو چھوڑ کر وہ دوڑی ہوئی اپنے کمرے میں آئی چارپائی پر گر پڑی اور اس کے منھ سے صرف اتنا نکلا۔ناراین کیسے جیوں گی، یہ کہتے کہتے اس کے بھی ہوش جاتے رہے۔تمام گھر کی لونڈیاں اکٹھی ہوگئیں۔پنکھا جھلا جانے لگا۔''[۸۳]

یہ منظر ایسا محسوس ہوتا ہے گویا داستان کی ہیروئن ہیرو کی جدائی میں اس حالت کو پہنچ گئی ہے اور تمام خادم و رعایا اس کی صحت یابی کے لیے تدبیریں کر رہے ہوں۔اقتباس میں جس طرح پریما کے بیہوش ہونے پر لونڈیوں کے اکٹھا ہونے اور لوگوں کا معالجے کے متعلق سوچنا لیکن کارگر نہ ہونا، بالآخر پورنا کا اچانک آنا اور عطریات سنگھانا، کیوڑے اور گلاب کا چھینٹا مارنے سے اس کی طبیعت بحال کرنا۔قصے میں

ایسا مخصوص لب ولہجہ اور داستانی لوازمات کی شمولیت کے سبب ہوا ہے۔

اسلوب میں یہ غیر فطری رویہ ناول میں آگے بھی برقرار رہتا ہے۔ اختتام ناول کے اہم مرحلے پر واقعہ کے رونما ہونے کا انداز حیرت و تجسس سے بھرپور ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''لیمپ میں شاید تیل نہیں ہے اس کی دھندلی روشنی میں وہ سناٹا اور بھی خوفناک ہو رہا ہے تصویریں جو دیواروں کی زینت دے رہی ہیں اس وقت اس کو گھورتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ یکایک گھنٹے کی آواز کان میں آئی۔ گھڑی کی سوئیوں پر نگاہ پڑی، بارہ بجے تھے۔ وہ اٹھی کہ لیمپ گل کر دے۔ دفعتاً اس کو کئی آدمیوں کے پاؤں کی آہٹ معلوم ہوئی۔ اس کا دل بانسوں اچھلنے لگا۔ جھٹ پستول ہاتھ میں لے لیا اور جب تک وہ بابو امرت رائے کو جگائے کہ وہ مضبوط دروازہ آپ ہی آپ کھل گیا اور کئی آدمی دھڑ دھڑاتے اندر گھس آئے پورنا نے فوراً پستول سر کیا۔ تراقے کی آواز آئی۔''۸۴؎

یہاں رات کا منظر پورنا کے محسوسات کے سبب ایک خوفناک شکل لے رہا ہے۔ ساتھ ہی وقت کا مخصوص تعین اسے مزید ہولناک بناتا ہے۔ اس طرح ناول نگار نے غیر متوقع منظر کشی کی مدد سے خوفناک سماں پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ جیسا کہ اقتباس میں بیان ہوا ہے کہ مضبوط دروازہ کس طرح آپ ہی کھل جاتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی اسرار اس کے پیچھے کارفرما ہے۔

ناول کے اسلوب نگارش میں داستانی تحریر کی آمیزش اسی طرح مختلف طریق پر ہوئی ہے۔ پھر خواہ وہ واقعے کا بیان ہو، پراسرار منظر نگاری یا کرداروں کے سراپا اور احساسات کا بیان ہو۔ ناول کے ابتدائی چند صفحات میں اسلوب کے متنوع رنگ دکھائی دیتے ہیں مثلاً ناول نگار قصے کی ہیروئن پریما کی خوبصورتی کا بیان کچھ اس انداز میں کرتے ہیں:

''سارے شہر کی جہاندیدہ اور نکتہ رس متفق البیان تھیں کہ ایسی حسین وخوش رو لڑکی آج تک دیکھنے میں نہیں آئی اور جب کبھی وہ سنگار کر کے کسی تقریب میں جاتی تھی تو حسین عورتیں باوجود حسد کے اس کے پیروں تلے آنکھیں بچھاتی ہیں۔ دولھا دلہن دونوں ایک دوسرے کے عاشق زار تھے۔''۸۵؎

ان جملوں میں پریم چند نے پریما کے حسن کا شاعرانہ بیان کیا ہے۔ وہ اس خوبیٔ بیان کے ذریعہ

ناول کے ماحول کو داستانی جھلک عطا کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ناول نگار کا بیان اس کردار کے حسن کو مبالغے کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ 'ہم خرما و ہم ثواب' میں قصہ گو کا یہ بیان حقیقی نہیں بلکہ تصوراتی و ماورائی معلوم ہوتا ہے۔

'ہم خرما وہم ثواب' کے اسلوب میں محاوروں کی کثرت نظر آتی ہے۔محاوروں کے استعمال میں پریم چند نے محض کرداروں کی زبان کو ہی نہیں مزین کیا ہے۔ بلکہ ناول کے بیانیے میں وہ روزمرہ محاوروں کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ ان کے اسلوب کا ہی ایک حصہ معلوم ہوتی ہیں۔مثال دیکھیے :

''اسی خیال سے کہ لڑکی امرت رائے کی مرضی کے موافق ہو اس کو انگریزی و فارسی اور ہندی کی تھوڑی تھوڑی تعلیم دی گئی تھی اور ان اکتسابی کمالات پر فطرتی عطیات گویا سونے میں سہاگہ تھے۔'' ۸۶

ان مثالوں سے ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے جملوں کی بناوٹ سادگی پر رکھی ہے۔ پھر بھی مختلف حربوں سے انہیں مزین کرنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔

جلوۂ ایثار:

ناول کا اسلوب نگارش اگر چہ پریم چند کے ماقبل دونوں ناولوں سے بہت حد تک بہتر ہے۔ پھر بھی پورے ناول میں متن کو بہ غور پڑھنے سے مختلف طریق پر داستانی طرز تحریر کی مماثلت دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر ناول کی ابتدا میں بیان ہوئے منظر کشی کو دیکھیں:

''وندھیا چل پہاڑ آدھی رات کی ڈراؤنی تاریکی میں کالے دیو کی طرح کھڑا تھا۔اس پر اگے ہوئے چھوٹے چھوٹے درخت ایسے نظر آتے تھے گویا اس کی جٹائیں ہیں اور آشٹ بھجی دیوی کا مندر جس کے کلس پر سیاہ پتا کے ہوا کے دھیمے دھیمے جھونکوں سے لہرا رہے تھے اس دیو کا سر معلوم ہوتا تھا۔مندر میں ایک ٹمٹماتا ہوا چراغ نظر آتا تھا جس پر کسی دھندلے تارے کا گمان ہوتا تھا۔'' ۸۷

مندرجہ بالا اقتباس میں مخصوص تشبیہی الفاظ کی مدد سے تمثیلی پیرایۂ اظہار کی کوشش کی گئی ہے۔ پریم چند کے اس تمثیلی پیرائے نے پورے منظر کو تجسیم کر دیا ہے۔ان سطروں کے مطالعے سے ہمیں ہیبت ناک

دیو کا گمان ہوتا ہے۔ منتخب الفاظ کے استعمال سے کسی فطری مقام و منظر کو فوق فطری طور پر پیش کرنا داستانی اظہار رہے۔ جو کہ جلوۂ ایثار میں مختلف مقامات میں موجود ہے۔

ناول کے اسلوب میں ہمیں اکثر دفعہ رومانی انداز نظر آتا ہے۔ اس اصلاحی ناول کو پریم چند نے رومانی طرزِ بیان عطا کیا ہے۔ اس دلکش بیان کے سبب قاری ناول میں موجود ناول نگار کے مقصدیت کو گوارا کر لیتا ہے۔

کسی بھی واقعہ و منظر کو دلکش پیرایۂ اظہار عطا کرنا، پریم چند کے ذریعہ رومانی بیانات ناول میں جا بجا ملتے ہیں۔ داستانی طرزِ اظہار کے اہم اصولوں میں صفت مبالغہ کا بیان ایک اہم عنصر ہے، جس کے ذریعہ داستان گو کسی فطری واقعہ کے اظہار میں اپنے جوہر بیان کے سبب ناممکنات کا بیان کرتا ہے۔ ناول کے متن میں پریم چند نے اس روایت کی پیروی کثرت سے کی ہے۔ جلوۂ ایثار میں مبالغہ کی آمیزش کی یہ مثال دیکھیں:

> ''شاید ہی کسی شاعر کی فکرِ اولین کو ایسی مقبولیتِ عام نصیب ہوئی ہو۔ لوگ پڑھتے اور حیرت سے ایک دوسرے کو منھ تکتے۔ سخن فہم حلقوں میں ہفتوں تک متوالی نازنین کے چرچے رہے۔ کسی کو یقین ہی نہ آتا کہ یہ ایک گمنام شاعرہ کا کلام ہے۔ فیصلہ یہی تھا کہ اس شاعر کو الہام ہو گیا ہے۔'' ۸۸؎

اس اقتباس میں مبالغہ کی موجودگی کس حد تک ہے۔ یہ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ناول نگار کے اس طرح کے بیانات کے سبب قصہ کے کردار کسی قوت ماورائی سے لبریز نظر آتے ہیں اور یہ اندازہ جلوۂ ایثار کی نثر سے ہوتا ہے۔ جس کا انحصار زیادہ تر ان میں پائے جانے والی صفتِ مبالغہ پر ہے۔

ناول میں یہ مبالغہ آمیز بیان محض ناول نگار کے وضاحتی قول تک محدود نہیں، کرداروں کی سراپا نگاری میں بھی اس عنصر کا بہ طور خاص التزام کیا گیا ہے۔ مثال دیکھیں:

> ''سباما نے لڑکے کا نام پرتاپ چندر رکھا تھا اور جیسا اس کا نام تھا ویسے ہی اس کے اوصاف تھے۔ بلا کا ذہین۔ نہایت خوش رو، باتیں کرتا تو سننے والے محو ہو جاتے، ستارۂ بلندی پیشانی پر چمکتا تھا۔ اعضا ایسے قوی کہ دوگنے قد و قامت کے لڑکوں کی کچھ حقیقت نہ سمجھتا۔ اس کم سنی ہی میں اس کا چہرہ ایسا روشن اور متین تھا کہ یکا یک کسی غیر شخص کے سامنے آ کر کھڑا ہو جاتا تو وہ حیرت سے تکنے لگتا تھا۔'' ۸۹؎

جس طرح داستان گو کسی واقعہ کے بیان سے قبل حاضرین محفل کو مخاطب کرنا نہیں بھولتے۔اسی کے مانند پریم چند قاری کو مخاطب کرتے ہیں۔اگر چہ قصہ گو کا یہ تخاطبی انداز قصہ کی وحدت میں حائل ہوتا ہے اور قاری کی یکسوئی بھی متاثر کرتا ہے۔مثال دیکھیں:

''ہمارے ناظرین مادھوی کے نام سے غیر مانوس نہ ہوں گے جس طرح ایک سنگ ریزہ کسی پُرفن کاریگر کے ہاتھوں میں موتیوں کے تول بکنے کے قابل ہوجاتا ہے۔اسی طرح برج رانی نے مادھوی کو سکھا پڑھا کر اپنے ہی سا بنا لیا تھا۔'' ۹۰

''ناظرین! بالاجی کے قومی کارنامے آپ کو تاریخ کے صفحوں میں آبِ زر سے لکھے ہوئے ملیں گے۔ہم نے ان صفحات میں ان حالات اور واقعات کا کسی قدر تفصیل کے ساتھ تذکرہ کیا ہے جو اس کارنامے کے محرک ہوئے۔'' ۹۱

جلوۂ ایثار میں اکثر جگہ پر پریم چند نے فلسفیانہ گفتگو کی ہے۔جس کا اندازہ ناول میں موجود مختلف اقتباسات کی قرات سے ہوتا ہے۔ان مقامات پر پریم چند سنجیدہ و ماہر فلسفی کی طرح زندگی کے مختلف پہلوؤں پر تبصرہ کرتے ہیں۔جیسا کہ ناول میں ایک جگہ برجن کی بدقسمتی کا فلسفیانہ بیان کیا ہے۔

ناول کے قصے میں ہمیں اکثر جگہوں پر واقعاتی بیان میں داستانی طرز اظہار دکھائی دیتا ہے۔ناول میں ان قصوں کو بیان کرنے کا انداز جادوئی ہے۔ان تمام واقعے میں پریم چند نے جادوئی سماں تخلیق کیا ہے۔مثال کے طور پر ناول میں ص: ۳۳۰ سے لے کر ۳۳۴ تک کا واقعہ غیر فطری مناظر بیان و پراسرار پیش کش لیے ہوئے ہے۔جس کی وجہ سے ناول کی فضا متاثر ہوتی ہے۔تخیل کی ایک ایسی ہی مثال ملاحظہ کریں:

''اس کا یار جواب تک اس کے لیے بیگانۂ محض تھا۔ایک روز پرتاپ کے چلے جانے کے بعد مادھوی نے خواب دیکھا کہ وہ سنیاسی ہوگیا ہے۔آج مادھوی کا اتھاہ پریم ظاہر ہوا۔اسے الہام سا ہوگیا کہ پرتاپ نے ضرور سنیاس لے لیا۔آج سے وہ بھی تپسونی بن گئی۔ذاتی آرام وآسائش کا خیال دل سے جاتا رہا۔'' ۹۲

اس طرح کردار کو خواب کے ذریعہ الہام ہونا داستانی دنیا کے اثرات ہیں۔جب کہ ناول کی حقیقی و منطقی فضا اسے تسلیم نہیں کرتی۔جن کا استعمال پریم چند نے ناول کی نثر کو دل کش بنانے کے لیے کیا ہے۔

بیوہ:

کہانی کے پلاٹ، کردار کی طرح اس کے زبان و اسلوب میں بھی ہمیں پریم چند کی فنی ترقی دکھائی دیتی ہے۔ زبانی لحاظ سے اس کے اسلوب میں ایک خوش آئندہ تبدیلی ہوئی ہے۔ باوجود اس کے کہانی میں چند ایسے مقامات ہیں جہاں اسلوبی لحاظ سے قدیم اثرات کی ہلکی سی جھلک ملتی ہے۔ خواہ اس کا تعلق داستانوں سے ہو یا ماقبل ناول نگاروں سے۔

ناول میں بعض دفعہ پریم چند کسی واقعاتی مرحلے پر وضاحتی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کا یہ وضاحتی انداز اکثر فلسفیانہ رخ لے لیتا ہے۔ ناول کا یہ پیراگراف دیکھیں:

> ''انھوں نے جس مسرت آمیز زندگی کا تصور کیا تھا وہ لاعلاج مرض کی طرح انھیں گلائے ڈالتی تھی۔ ان کی حالت اس شخص کی سی تھی جو ایک گھوڑے کے رنگ وروپ اور چال کو دیکھ کر اس پر فریفتہ ہو جائے مگر ہاتھ آجانے پر اس پر سوار نہ ہو سکے۔ اس کی کنوتیاں، اس کے تیور، اس کا ہنہنانا، اس کا پاؤں سے زمین کھودنا، یہ ساری باتیں انھوں نے پیشتر نہ دیکھی تھیں۔ اب اس کے پٹھے پر ہاتھ رکھتے خوف معلوم ہوتا ہے جس شکل کے تصور پر دان ناتھ ایک روز دل میں خوش ہو جاتے تھے، اب اسے سامنے دیکھ کر ان کا دل ذرا بھی خوش نہ ہوتا تھا۔''۹۳

اس طرح ناول میں آگے بابو دان ناتھ اور پریما کے تعلق کی وضاحتی تشبیہ کچھ یوں کی ہے:

> ''پورنا کو اپنے گھر کے نکلتے وقت بہت رنج ہونے لگا۔ اس نے اپنی بامسرت زندگی کے تین سال اسی گھر میں کاٹے تھے۔ یہیں سہاگ کے سکھ دیکھے۔ یہیں رنڈاپے کے دکھ بھی دیکھے۔ اس گھر کو چھوڑتے اس کا دل پھٹا جاتا تھا جس وقت کہار اس کا اسباب اٹھانے کے لیے گھر میں آئے تو یکایک رو پڑی۔ اس کے دل میں کچھ ایسے جذبات پیدا ہو گئے جیسے نعش کے اٹھاتے وقت سوگ کرنے والوں کے دل میں پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ نعش گھر میں نہیں رہ سکتی اور جتنی جلدی اس کا کفن دفن ہو جائے اتنا ہی اچھا۔ وہ ایک لمحہ کے لیے اس کی محبت کے جوش میں آ کر اس کے

پاؤں سے لپٹ جاتے ہیں اور مایوسی سے پاگل ہو کر ہلا دینے والی آواز میں رو پڑتے ہیں۔ یہ گمان باطل کہ شاید لاش میں زندگی کے کچھ آثار باقی ہوں، ایک پردہ کی طرح آنکھوں کے سامنے سے دور ہو جاتا ہے اور دنیاوی محبت کا آخری رشتہ شکست ہو جاتا ہے۔ اسی طرح پورنا بھی مکان کے ایک گوشے میں منھ چھپا کر رونے لگی۔'' ۹۴

'بیوہ' کے قصے میں اس طرح کی وضاحتیں اور تشبیہات کو لانے کا انداز ماقبل استاذوں کی بدولت پریم چند کے یہاں موجود ہے۔ جس کے سبب گھریلو زندگی سے جڑے سیدھے سادے واقعات بھی اہم ترین موضوعات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ کہانی کے اسلوب میں یہ سلسلے محض بیانیہ حصے پر نہیں ہیں۔ بیانیہ حصے سے مختلف مکالماتی حصے پر بھی داستانی انداز نمایاں دکھائی دیتا ہے۔

یہ اثرات پریم چند کے غیر محتاط رویے کے سبب ہے۔ کرداروں کے نام و ذات اور آداب سے مختلف ان کے اقوال پریم چند کی فطری کردار نگاری پر سوال کرتے ہیں۔ ناول کے ایک کردار کملا پرشاد کی باتوں میں بعض دفعہ ایسے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مذہب سے تعلق کے باوجود بعض دفعہ اپنے اندازِ گفتگو سے وہ ایک مختلف شخصیت معلوم ہوتا ہے۔ مثال دیکھیں:

''واہ واہ۔ یہ تو تم نے خوب کہی۔ قسم اللہ پاک کی، خوب کہی جس کل وہ بٹھائے اس کل بیٹھ جاؤں۔ پھر جھگڑا ہی نہ ہو۔ کیوں؟ اچھی بات ہے۔ کل دن بھر گھر سے نکلوں گا نہیں۔ دیکھوں تو تب کیا کہتی ہے۔ دیکھنا اب تک وہ چھوکرا زعفران اور کیوڑا لے کر نہیں لوٹا............ یہاں اس فن کے استاد ہیں۔ موروثی بات ہے دادا ایک تولہ کا ناشتہ کرتے ہیں عمر میں کبھی ایک دن کا بھی ناغہ نہیں کیا، مگر کیا مجال کہ نشہ ہو جائے۔'' ۹۵

اس اقتباس میں چند جملوں اور لفظیات سے کملا پرشاد کی ذات پر ایک خصوصی عہد کے لکھنوی کردار کا اشتباہ ہوتا ہے۔ جو نشہ خوری کی عادت کو ورثہ میں شامل کرنے پر فخر محسوس کرتے ہیں۔ ساتھ ہی اپنی بات کی تائید میں قسم کھانا لازمی خیال کرتے ہیں۔ اس کردار کے اقوال پر بھی سرشار کے لکھنوی کرداروں کی شباہت دکھائی دیتی ہے۔

ناول میں فلسفیانہ اندازِ بیان بیانیہ حصوں کی طرح مکالمے میں دکھائی دیتا ہے جیسا کہ ناول میں ایک مقام پر پورنا کو راضی کرنے کی خاطر کملا پرشاد کی گفتگو فلسفیانہ نہج کی ہوئی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

''کملا پلنگ پر بیٹھتا ہوا بولا' نہیں پورنا مجھے تو اس میں کوئی شرم کی بات نہیں دکھائی دیتی ۔اپنی من چاہی دیوی کو پوجنے میں کون سی شرم کی بات ہے؟ محبت ایشور کی پیدا کی ہوئی رغبت، ایشور کا پیغام ہے۔محبت کی دنیا میں انسانوں کے بنائے ہوئے معاشرتی قاعدوں کی کوئی وقعت نہیں۔ بیاہ سماج کے مضبوط رکھنے کی صرف ایک تدبیر ہے۔ ذات پات صرف جداگانہ کام کرنے والے لوگوں کا ایک گروہ ہے۔ زمانہ کی گردش نے تمھیں ایسی حالت میں مبتلا کر دیا ہے جس میں محبت کے سکھوں کا خیال کرنا ہی گناہ سمجھا جاتا ہے.......... ایشور تمہیں دکھ کے اس اتھاہ ساگر میں ڈوبنے دینا نہیں چاہتے۔ وہ تمھیں ابارنا چاہتے ہیں۔تمھیں زندگی کے سکھ میں محو کر دینا چاہتے ہیں۔ اگر ان کی تحریک نہ ہوتی تو مجھ جیسے کمزور آدمی کے دل میں محبت کیوں پیدا ہوتی۔''۹۶

مندرجہ بالا اقتباس میں اتنی گہری باتیں ایک فلسفی شخص کے ذریعہ ہی بیان ہو سکتی ہیں۔ان سطروں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے اپنی زبان کردار کو دے دی ہے کیونکہ بہ لحاظِ کردار کشی اس کردار میں اتنی صلاحیت نہیں۔ پریم چند کے اس عمل سے اس کردار کی ذاتی صلاحیت پر سوالیہ نشان اٹھتا ہے۔ پریم چند کی اس بے احتیاطی سے اسلوب کو ضرر پہنچتا ہے۔تخلیقی صلاحیت ہوتے ہوئے بھی بعض دفعہ ان کے کرداروں میں ماقبل قصہ گوئی کے اثرات آ جاتے ہیں، جس کے سبب وہ اپنی ذات و معاشرہ سے جداگانہ اجنبی کردار کا تاثر دیتے ہیں۔

ناول 'بیوہ' میں پریم چند نے ضرب الامثال اور محاوروں کا استعمال بہت کم کیا ہے۔اس کے باوجود بعض دفعہ ناول میں ہمیں چند محاورے نظر آتے ہیں۔مثالیں دیکھیے :

''اجی گھنٹوں بولے گا۔ رانڈ کا چرخہ ہے یا تقریر ہے۔'' (ایضاً، ص:۳۷۷)

''دان ناتھ آسانی سے گلا چھوڑنے والے آمی نہ تھے۔'' (ایضاً، ص:۳۷۸)

''اندر جا کر بولے' ارے اب تو چلو گے یا یہیں ڈھئی دو گے۔'' (ایضاً، ص:۳۷۹)

مندرجہ بالا مثالوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ پریم چند نے مقامی محاوروں کا استعمال ناول میں کیا ہے۔علاوہ ازیں ناول کے مکالمے اور بیان دونوں حصوں میں محاورے دکھائی دیتے ہیں۔جس کے سبب اسلوب میں ایک فطری پن پیدا ہو گیا ہے۔ کرداروں کے لحاظ سے ان کا استعمال مناسب طور پر کیا ہے۔

○

حواشی:

(۱) نذیر احمد، مراۃ العروس، کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص: ۲۵
(۲) ایضاً، ص: ۴۸ (۳) ایضاً، ص: ۲۹
(۴) ایضاً، ص: ۳۱ (۵) ایضاً، ص: ۴۳-۴۴
(۶) ایضاً، ص: ۴۸ (۷) ایضاً، ص: ۸-۱۴
(۸) ایضاً، ص: ۱۱۰ (۹) ایضاً، ص: ۱۱۲
(۱۰) ایضاً، ص: ۱۳۴ (۱۱) ایضاً، ص: ۱۴
(۱۲) نذیر احمد، توبۃ النصوح، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی، ۲۰۱۳ء، ص: ۱۹-۲۰
(۱۳) ایضاً، ص: ۲۱-۲۲
(۱۴) نذیر احمد، ایامیٰ، مطبع فیضی دہلی، ۱۸۹۱ء، ص: ۷۶-۷۷
(۱۵) شمس الرحمٰن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: نظری مباحث (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء، ص: ۲۷
(۱۶) نذیر احمد، ایامیٰ، مطبع فیضی دہلی، ۱۸۹۱ء، ص: ۱۴۰
(۱۷) ایضاً، ص: ۲۹ (۱۸) ایضاً، ص: ۳
(۱۹) ایضاً، ص: ۱۴۰
(۲۰) نذیر احمد، رویائے صادقہ، کتابی دنیا، دہلی، ۲۰۰۳ء، ص: ۳
(۲۱) ایضاً، ص: ۱۱۶ (۲۲) ایضاً، ص: ۱۱۷
(۲۳) رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (جلد اول)، ترقی اردو بیورو، نی دہلی، جنوری-مارچ ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۷ء، ص: ۲۹۷
(۲۴) رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (جلد سوم)، ترقی اردو بیورو، نی دہلی، جنوری-مارچ ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۷ء، ص: ۳۱۴
(۲۵) رتن ناتھ سرشار، فسانۂ آزاد (جلد اول)، ترقی اردو بیورو، نی دہلی، جنوری-مارچ ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۷ء، ص: ۳۵۲
(۲۶) ایضاً، ص: ۱۳ (۲۷) ایضاً، ص: ۸۲۹
(۲۸) ایضاً، ص: ۹۲۶
(۲۹) رتن ناتھ سرشار، جام سرشار، مکتبہ اسلوب ناظم آباد، کراچی، ۱۹۶۱ء، ص: ۲۹۲
(۳۰) ایضاً، ص: ۶۶ (۳۱) ایضاً، ص: ۲۷۷
(۳۲) ایضاً، ص: ۲۴۰
(۳۳) آل احمد سرور، تنقیدی اشارے، سرفراز قومی پریس لکھنؤ، ۱۹۶۴ء، ص: ۱۸
(۳۴) رتن ناتھ سرشار، سیر کہسار (جلد اول)، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۸ء، شک ۱۹۲۰ء، ص: ۲۳۲
(۳۵) ایضاً، ص: ۲۲۱ (۳۶) ایضاً، ص: ۳۱۱
(۳۷) ایضاً، ص: ۳۶۷ (۳۸) ایضاً، ص: ۲۰
(۳۹) ایضاً، ص: ۱۸۴ (۴۰) ایضاً، ص: ۳۲۴
(۴۱) ایضاً، ص: ۲۲۱-۲۲۲

(۴۲) عبدالحلیم شرر، ملک العزیز ورجنا،مجلس ترقی ادب، لاہور،۱۹۶۴ء،ص:۲۳۰

(۴۳) ایضاً،ص:۱۶۹ (۴۴)ایضاً،ص:۲۷

(۴۵) ایضاً،ص:۱۴۲-۱۴۳ (۴۶)ایضاً،ص:۲۸۹

(۴۷) ایضاً،ص:۲۳۳ (۴۸)ایضاً،ص:۱۵۴

(۴۹) ایضاً،ص:۲۴۲ (۵۰)ایضاً،ص:۱۰۱-۱۰۲

(۵۱) عبدالحلیم شرر،فردوس بریں،مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ،نئی دہلی،ص:۱۴

(۵۲) ایضاً،ص:۳۶ (۵۳)ایضاً،ص:۹-۱۱

(۵۴) ایضاً،ص:۱۹ (۵۵)ایضاً،ص:۶۴-۶۶

(۵۶) ایضاً،ص:۱۴۴

(۵۷) عبدالحلیم شرر، زوال بغداد،تاج محل پریس،بمبئی،ص:۲

(۵۸) ایضاً،ص:۲۵۴ (۵۹)ایضاً،ص:۱۴۴

(۶۰) ایضاً،ص:۹۵-۹۶

(۶۱) مرزا محمد ہادی رسوا، ذات شریف،شاہی پریس لکھنؤ،ص:۱۲

(۶۲) ایضاً،ص:۲۸ (۶۳)ایضاً،ص:۱۳۳

(۶۴) ایضاً،ص:۱۵ (۶۵)ایضاً،ص:۸

(۶۶) ایضاً،ص:۱۴ (۶۷)ایضاً،ص:۱۱۵

(۶۸) مرزا محمد ہادی رسوا، امراؤ جان ادا،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،فروری ۲۰۱۲ء،ص:۱۵

(۶۹) ایضاً،ص:۱۴۹-۱۵۰ (۷۰)ایضاً،ص:۱۹۵-۱۹۶

(۷۱) ایضاً،ص:۲۲۶-۲۲۷ (۷۲)ایضاً،ص:۱۵

(۷۳) مرزا محمد ہادی رسوا،شریف زادہ،مکتبہ جامعہ لمیٹڈ،نئی دہلی،۲۰۱۱ء،ص:۴۲

(۷۴) ایضاً،ص:۱۴۲ (۷۵)ایضاً،ص:۵۰

(۷۶) ایضاً،ص:۱۵۱

(۷۷) پریم چند، اسرار معابد:کلیات پریم چند(مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، جولائی-ستمبر۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۲ء،ص:۱

(۷۸) ایضاً،ص:۱ (۷۹)ایضاً،ص:۲

(۸۰) ایضاً،ص:۲۷ (۸۱)ایضاً،ص:۳۱

(۸۲) ایضاً،ص:۱۶

(۸۳) پریم چند،ہم خرما وہم ثواب:کلیات پریم چند(مرتب مدن گوپال)قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، جولائی-ستمبر۲۰۰۰ء،شک ۱۹۲۲ء،ص:۹۶-۹۷

(۸۴) ایضاً،ص:۱۸۷-۱۸۸ (۸۵)ایضاً،ص:۹۶

(۸۶) ایضاً،ص:۹۵-۹۶

(۸۷) پریم چند،جلوۂ ایثار:کلیات پریم چند(مرتب مدن گوپال)قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، جولائی-ستمبر۲۰۰۰ء،شک ۱۹۲۲ء، ص:۱۹۱

(۸۸) ایضاً،ص:۳۲۴

(۸۹) ایضاً،ص:۱۹۳

(۹۰) ایضاً،ص:۳۳۵

(۹۱) ایضاً،ص:۳۴۲

(۹۲) ایضاً،ص:۳۳۷

(۹۳) پریم چند، بیوہ:کلیات پریم چند (مرتب مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، جولائی-ستمبر۲۰۰۰ء، شک۱۹۲۲ء، ص:۴۹۶

(۹۴) ایضاً،ص:۴۰۱

(۹۵) ۳۹۱-۳۹۲

(۹۶) ایضاً،ص:۴۳۲-۴۳۳

کتابیات

مصنف	کتاب	مطبع/ناشر	سنہ اشاعت
آدم شیخ	مرزا رسوا: حیات اور ناول نگاری	نسیم بک ڈپو، لکھنؤ	۱۹۶۸ء
آل احمد سرور	اردو فکشن	لیتھو کلر پرنٹرس، علی گڑھ	۱۹۷۳ء
آلِ احمد سرور	تنقیدی اشارے	نذیر اینڈ سنز، علی گڑھ	۱۹۴۲ء
ابن کنول	داستان سے ناول تک	اسٹار آفسیٹ پریس، دہلی	۲۰۰۱ء
ابواللیث صدیقی	امراؤ جان ادا: تنقید و تبصرہ	اعجاز پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ	جنوری ۱۹۸۳ء
احتشام حسین	روایت اور بغاوت	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۷۲ء
احتشام حسین	ذوق ادب اور شعور	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	۱۹۵۵ء
احراز نقوی	پنڈت رتن ناتھ سرشار: بہ حیثیت ناول نگار	مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور	۲۰۰۶ء
احسن فاروقی، نورالحسن ہاشمی	ناول کیا ہے؟	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۶ء
احمد حسین قمر	طلسم ہوشربا (جلد پنجم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
احمد حسین قمر	طلسم ہوشربا (جلد ششم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
احمد حسین قمر	طلسم ہوشربا (جلد ہشتم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
احمد حسین قمر	طلسم ہوشربا (جلد ہفتم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
اشفاق احمد اعظمی	نذیر احمد: شخصیت اور کارنامے	مکتبہ شاہراہ، اردو بازار، دہلی	۱۹۴۷ء
اشفاق محمد خاں	نذیر احمد کے ناول تنقیدی مطالعہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۰ء
اطہر پرویز	داستان کا فن	اردو گھر، علی گڑھ	۲۰۱۰ء
ای۔ ایم فاسٹر	ناول کا فن (مترجم: ابوالکلام قاسمی)	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۱۹۷۸ء
پریم پال اشک	سرشار: ایک مطالعہ	آزاد کتاب گھر، دہلی	۱۹۶۴ء
پریم چند	چوگانِ ہستی، کلیات پریم چند	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جون ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء	
پریم چند	غبن، کلیاتِ پریم چند،		

(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فرغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی ستمبر ۲۰۰۱ء، شک ۱۹۲۳ء

پریم چند — گوشۂ عافیت، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فرغ اردو زبان، نئی دہلی، جنوری۔ مارچ ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۱ء

پریم چند — گئو دان — نئی دہلی — ۱۹۵۲ء

پریم چند — نرملا، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فرغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی، ستمبر ۲۰۰۱، شک ۱۹۲۳ء

پریم چند — اسرارِ معابد، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۴ء

پریم چند — بازارِ حسن، کلیات پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فرغ اردو زبان، نئی دہلی، جنوری۔ مارچ ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۱ء

پریم چند — بیوہ، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی جولائی ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۴ء

پریم چند — پردۂ مجاز، کلیات پریم چند — قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جون ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء

پریم چند — جلوۂ ایثار، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۴ء

پریم چند — ہم خرما و ہم ثواب، کلیاتِ پریم چند،
(مرتبہ مدن گوپال) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، جولائی ستمبر ۲۰۰۰ء، شک ۱۹۲۴ء

تبسم کاشمیری (مرتب) — نقدِ سرشار — سنگ میل پبلی کیشنز، چوک آزاد بازار، لاہور — ۱۹۶۸ء

جعفر رضا — عبدالحلیم شرر — ساہتیہ اکادمی دہلی — ۱۹۸۸ء

جمال آرا — اردو میں افسانوی ادب — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علیگڑھ — ۱۹۸۴ء

حامد حسن قادری — داستان تاریخ اردو — عاکف بک ڈپو ٹیامحل، دہلی-۶ — ۱۹۳۸ء

خالد اشرف — برصغیر میں اردو ناول — اردو مجلس، دہلی — ۱۹۹۴ء

خلیل علی خاں اشک — داستانِ امیر حمزہ — نول کشور پریس لکھنؤ، پانچواں ایڈیشن — ۱۸۸۷ء

خواجہ امان دہلوی — حدائق انظار — اکمل المطابع، دہلی — ۱۲۸۲ھ

خورشید الاسلام — مرزا رسوا کی ناولیں — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ۲۰۰۹ء

خورشید الاسلام — تنقیدیں — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — ۱۹۷۷ء

رتن ناتھ سرشار — پی کہاں — سیٹھ کندن لال پریس — ۱۹۱۷ء

رتن ناتھ سرشار — جامِ سرشار — مکتبہ اسلوب، مسلم لیگ کوارٹرز، ناظم آباد، کراچی — ۱۹۶۱ء

رتن ناتھ سرشار — سیرِ کہسار، مرتب امیر حسن نورانی — قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی — ۱۹۹۸ء

رتن ناتھ سرشار — فسانۂ آزاد، جلد اول — ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، جنوری مارچ ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۷ء

رتن ناتھ سرشار	فسانۂ آزاد (جلد دوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	
رتن ناتھ سرشار	فسانۂ آزاد (جلد سوم: حصہ اول)	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، اپریل، جون ۱۹۸ء، شک ۱۹۰۷ء	
رتن ناتھ سرشار	فسانۂ آزاد (جلد چہار: حصہ اول)	ترقی اردو بیور، نئی دہلی، جولائی، ستمبر ۱۹۸۶ء، شک ۱۹۰۸ء	
رتن ناتھ سرشار	فسانۂ آزاد (جلد چہارم: حصہ دوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۲۰۰۲
رتن ناتھ سرشار	فسانۂ آزاد (جلد سوم: حصہ دوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۱۹۸۶ء
رتن ناتھ سرشار	کُڑم دُھم	سیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
رتن ناتھ سرشار	ہُشُو	شیمانت پرکاشن، دریا گنج، نئی دہلی	۲۰۰۶ء
رجب علی بیگ سرور	فسانۂ عجائب	انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی	۲۰۱۱ء
سہیل بخاری	اردو داستان، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ	مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	س۔ن
سہیل بخاری	اردو ناول نگاری	مکتبہ جدید لاہور	۱۹۶۰ء
سید حیدر بخش حیدری	آرائشِ محفل	راجہ رام کمار پریس، بکڈ پو	۱۹۶۷ء
سید وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۵ء
سید وقار عظیم	ہماری داستانیں	مکتبہ عالیہ زیارت خرمہ والی، راجدوراہ، رامپور	۱۹۶۸ء
سید عبداللہ	نذیر احمد کے قصے	اورینٹل کالج میگزین، لاہور	اگست ۱۹۲۸ء
سید محمد عقیل	جدید ناول کا فن	نیا سفر پبلیکیشنز، الہ آباد	۱۹۹۷ء
شریف احمد	عبدالحلیم شرر: شخصیت اور فن	گوہر پبلیکیشنز، دہلی	مارچ، ۱۹۸۹ء
شمس الرحمٰن فاروقی	ساحری، شاہی، صاحب قرانی، جلد اول، نظری مباحث، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، اکتوبر۔دسمبر ۱۹۹۹ء، شک ۱۹۲۱ء		
شمس الرحمٰن فاروقی	ساحری، شاہی، صاحب قرانی (جلد سوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۲۰۰۶ء
شمس الرحمٰن فاروقی	ساحری، شاہی، صاحب قرانی (جلد دوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی،	۲۰۰۶ء
شوکت سبزواری	داستان زبان اردو	چک بک ڈپو، اردو بازار، دہلی	۱۹۶۱ء
شوکت سبزواری	نئی اور پرانی قدریں	انجمن پریس کراچی	۱۹۶۱ء
صغیر افراہیم	نثری داستانوں کا سفر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	جنوری ۱۹۹۵ء
عبدالحلیم شرر	جویائے حق	عاکف بک ڈپو، دہلی	۱۹۸۷ء
عبدالحلیم شرر	حسن انجلینا	صادق اکیڈمی، لکھنؤ	۱۹۵۳ء
عبدالحلیم شرر	زوال بغداد	لکھنؤ دلگداز پریس	۱۹۲۴ء
عبدالحلیم شرر	فردوس بریں	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۲۰۱۱ء
عبدالحلیم شرر	گذشتہ لکھنؤ	مکتبہ جامعہ، دہلی	۱۹۷۱ء
عبدالحلیم شرر	گزشتہ لکھنؤ	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۷۱ء
عبدالحلیم شرر	لعبت چین	دلگداز پریس، لکھنؤ	۱۹۱۹ء

عبدالحلیم شرر	مضامین شرر	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	۱۹۹۶ء
عبدالحلیم شرر	ملک العزیز ورجنا	مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۶۳ء
عبدالحلیم شرر	منصور موہنا	عالمگیر الیکٹرک پریس، لاہور	۱۹۳۰ء
عبدالحلیم شرر	مینا زار	مکتبہ اورنگ، لکھنؤ	س۔ن
عبدالسلام	مرزا رسوا اور تہذیبی ناولیں	اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
عبدالسلام	مرزا ہادی رسوا اور تہذیبی ناول	اعجاز پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۲ء
عبدالقادر سروری	دنیائے افسانہ	مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد	۱۹۲۷ء
عظیم الشان صدیقی	اردو ناول کا آغاز وارتقا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۸ء
عقیل احمد	اردو ناول اور تقسیم ہند	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۸۷ء
علی احمد فاطمی	عبدالحلیم شرر بہ حیثیت ناول نگار	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی فروری ۲۰۰۷ء	
علی حیدر	اردو ناول سمت ورفتار	شبستان، الہ آباد	۱۹۷۷ء
علی عباس حسینی	اردو ناول کی تاریخ اور تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۲ء
فرمان فتح پوری	اردو کی منظوم داستانیں	انجمن ترقی اردو پاکستان	۱۹۷۱
فرمان فتحپوری	اردو نثر کا ارتقاء	عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی	۲۰۱۲ء
قاضی افضال حسین	صنفیات	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	فروری ۲۰۱۶ء
قمر رئیس	پریم چند کا تنقیدی مطالعہ: بحیثیت ناول نگار	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	۲۰۰۷ء
قمر الہدیٰ فریدی	اردو داستان: تحقیق وتنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۰۲ء
قمر رئیس	اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۴ء
قمر رئیس	ہندوستانی ادب کے معمار	ساہتیہ اکادمی، دہلی	۱۹۸۳ء
کلیات پریم چند	مرتبہ مدن گوپال	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ستمبر	۲۰۰۰ء
کلیم الدین احمد	اردو زبان اور فن داستان گوئی	سرفراز قومی پریس، لکھنؤ	۱۹۷۷ء
گوپی چند نارنگ (مرتب)	بیسویں صدی میں اردو ادب	اردو اکادمی، دہلی	۲۰۰۲ء
گوپی چند نارنگ	بیسویں صدی میں اردو ادب	اردو اکادمی، دہلی	۲۰۰۲ء
گیان چند	اردو کی نثری داستانیں	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی جولائی ستمبر ۲۰۰۲ء، شک ۱۹۲۴ء	
لطیف حسین ادیب	رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری	انجمن ترقی اردو، پاکستان	۱۹۶۱ء
مجتبیٰ حسین	اردو ناول کا ارتقاء	پرویز بک ڈپو، دہلی	۱۹۷۴ء
مجنوں گورکھپوری	افسانہ	حامد عمر پبلشر، گورکھپور	س۔ن
مجنوں گورکھپوری	افسانہ	ایوان اشاعت، گورکھپور	۱۹۳۵ء
محمد احسن فاروقی	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۶۲ء
محمد حسین جاہ	طلسم ہوشربا (جلد چہارم)	خدابخش اونیٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء

محمد حسین جاہ	طلسم ہوشربا (جلد اول)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
محمد حسین جاہ	طلسم ہوشربا (جلد چہارم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
محمد حسین جاہ	طلسم ہوشربا (جلد سوم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
محمد حسین جاہ	طلسم ہوشربا (جلد دوم)	خدا بخش اورینٹل لائبریری، پٹنہ	۱۹۸۸ء
محمد حسین عطا خاں تحسین	نوطرز مرصع (مرتب: نورالحسن ہاشمی)	ہندستانی اکیڈمی، الہ آباد	۱۹۵۸ء
محمد حسن (مرتب)	مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات	ادارۂ تصنیف، علی گڑھ	۱۹۶۱ء
مرتبہ سید افتخار عالم بلگرامی	حیات النذیر	شمسی پریس دہلی	۱۹۱۲ء
مرزا محمد ہادی رسوا	اختری بیگم	فرید بک ڈپو، نئی دہلی	۲۰۰۵ء
مرزا محمد ہادی رسوا	امراؤ جان ادا	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	۲۰۱۲ء
مرزا محمد ہادی رسوا	شریف زادہ	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	۲۰۱۱ء
مرزا ہادی رسوا	ذاتِ شریف	شاہی پریس، لکھنؤ	س۔ن
ملا وجہی	سب رس، مرتب: مولوی عبدالحق	انجمن ترقی اردو، کراچی	۱۹۷۳ء
میر شیر علی افسوس	آرائشِ محفل	انجمن ترقی اردو، نئی دہلی	۱۹۴۵ء
میر امن دہلوی	باغ و بہار، مرتب: قمر الہدیٰ فریدی	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	۲۰۱۰ء
نذیر احمد	ایامی	مطبع فیضی، دہلی	۱۸۱۹ء
نذیر احمد	توبۃ النصوح	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۲۰۱۳ء
نذیر احمد	رویائے صادقہ	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۳ء
نذیر احمد	فسانۂ مبتلا	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۳ء
نذیر احمد	مراۃ العروس	کتابی دنیا، دہلی	۲۰۰۳ء
نذیر احمد	بنات النعش	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	۲۰۱۳ء
نزہت سمیع الزماں	اردو ادب میں تاریخی ناول کا ارتقاء	لکھنؤ	۱۹۸۲ء
ہنس راج رہبر	پریم چند	مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، دہلی	مئی، ۱۹۸۰ء
یوسف سرمست	بیسویں صدی میں اردو ناول	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۱۹۹۵ء
یوسف سرمست	بیسویں صدی میں اردو ناول	نیشنل بک ڈپو، حیدرآباد	۱۹۹۵ء

رسائل

ماہنامہ تہذیب الاخلاق، علی گڑھ، ستمبر ۲۰۱۴ء

ماہنامہ دلگداز، لکھنؤ، ستمبر ۱۹۰۴ء